

4 686

54686

ACTA UNIVERSITATIS DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

ACTA ANTIQUA ET ARCHAEOLOGICA

TOMUS XXVII.

EPIK DURCH DIE JAHRHUNDERTE

**INTERNATIONALE KONFERENZ
SZEGED 2-4. OKTOBER 1997**

herausgegeben

von
IBOLYA TAR

Szeged, 1998

ACTA UNIVERSITATIS DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

ACTA ANTIQUA ET ARCHAEOLOGICA

TOMUS XXVII.

EPIK DURCH DIE JAHRHUNDERTE

**INTERNATIONALE KONFERENZ
SZEGED 2–4. OKTOBER 1997**

herausgegeben

von
IBOLYA TAR

Szeged, 1998

*Hier möchten wir unseren Dank für die Unterstützung zur Organisation der
Konferenz Folgenden ausdrücken:*

MALÉV HUNGARIAN AIRLINES

Dél-Alföldi Területi Igazgatóság

6720 Szeged, Jókai u. 7.

Tel.: 471-871

MORTON's Idegenforgalmi és Kereskedelmi Kft.

6722 Szeged, Petőfi sgt. 7.

Tel.: 310-088

Ebenfalls betrifft unser Dank die **IFHERD-Foundation**, die **Attila József Universität**
und die **Fundation „A Tudomány Támogatásáért a Dél-Alföldön”**, die die
Herausgabe dieses Bandes möglich machten.

HU ISSN 0324-6523 Acta Univ. de Attila József Nom.

HU ISSN 0567-7246 Acta Ant. et Archaeol.

VORWORT

Die in diesem Band abgedruckten Vorträge wurden im Rahmen der vom 2. bis zum 4. Oktober 1997 in Szeged stattgefundenen, vom Seminar für Klassische Philologie organisierten Konferenz „Epik durch die Jahrhunderte“ gehalten. Es kamen Beiträge von solchen Wissenschaftlern hinzu, die aufgrund anderer Verpflichtungen an der Konferenz nicht teilnehmen konnten (Susanne Gély, László Havas). Ein anderer Teil der gehaltenen Vorträge wird später anderswo publiziert.

Die Konferenz selbst und die Veröffentlichung ihres Materials wurden von verschiedenen Seiten finanziell gefördert (s. Impressum). Dem technischen Redakteur, István Lázár möchte ich hier für seine selbstlose Arbeit meinen Dank aussprechen.

Wir hoffen, mit diesem Band, der im Zusammenwirken von Gelehrten verschiedener Disziplinen und Interessenrichtungen die Herausbildung der Epik mit ihren spezifischen Merkmalen, das Fortwirken dieser Tradition in der späteren griechisch-römischen Antike, im Mittelalter und in der Neuzeit teils aus umfassenden Gesichtspunkt aus, teils als Einzelinterpretation darstellt, einen bescheidenen Beitrag zur Festigung des Zusammengehörigkeitsgefühls der philologischen Disziplinen, aber auch zur Rückbesinnung auf die antiken Wurzeln einer Gattung leisten zu können.

Szeged, den 6.12.1997.

Ibolya Tar

Zsigmond Ritoók (Budapest)

„FUERUNT ANTE HOMERUM POETAE”

Iohanni Harmatta
magistro doctissimo octogenario

Die Frage, was vor Homer war, reizte die Leser und Erklärer bereits im Altertum. Cicero, dem ich den Titel meines Vortrags verdanke, berief sich auf Demodokos und Phemios, offenbar im Einklang mit der alexandrinischen und zeitgenössischen Homererklärung, denn in den Odyssee-Scholien ist ähnliches zu finden.¹ In diese Richtung gingen jene weiter, die freilich nicht die von Homer erwähnten Dichter, sondern die einzelnen Gattungen zu untersuchen versuchten, sei es, daß sie innerhalb des Rahmens der homerischen Gedichte blieben, sei es, daß sie auch folkloristisches oder ethnologisches Material in Betracht zogen.² Eine andere Betrachtungsweise ergab sich von der „Homerischen Frage“ (der *locus classicus* ist ebenfalls bei Cicero zu finden, offenbar wiederum nach einer griechischen Quelle, vielleicht Asklepiades von Myrlea)³: Was für Vorlagen hatten die homerischen Gedichte, wobei man nicht Kunstgattungen, sondern vorhomerische, d. h. vorliterarische Texte oder Gedichte wiederzufinden trachtete.⁴ Nach der Entdeckung der mykenischen Welt durch die Archäologen konnte die Klärung der Geschichte der Sagenwelt, d. h. des Stoffes der Epik in Angriff genommen werden, während die Dialektforschung die Entwicklung vom Sprachlichen her zu behandeln anregte.⁵ Die Prüfung der homerischen Formelsprache einerseits, die Entzifferung der mykenischen Sprachdenkmäler andererseits vertieften diese

¹ Cic. Brut. 71; Schol. EHMQR Od. 3, 267, wo Phemios und der unbekannte Sänger Agememnon als Geschwister erwähnt sind, vgl. auch Schol. EH Od. 1. 325. Eustatios Od. 1466, 55 erwähnt auch andere Namen (so auch Demodokos).

² Beispielshalber: E. Diehl, „Fuerunt ante Homerum poetae”: *RhM* 89, 1940, 81–114; K. Marót, Die Anfänge der griechischen Literatur. Bp. 1960. 321–476.

³ Cic. De or. 3, 137; H. Flach, Peisistratos und seine literarische Tätigkeit. Tübingen 1885. 2–15; G. Kaibel, Die Prolegomena Περὶ χωριότητος: *AGG Phil.-hist. Kl.* 2, 4, 25–7; 31.

⁴ Die Literatur ist bekannterweise unübersehbar, ich weise nur auf einige der ersten hin: Chr. G. Heyne, *Homeri Carmina*. Lipsiae – Londoni 1802. VIII. 802 ff. (Man vergißt zu oft, daß Heyne derjenige war, der die erste Analyse der *Ilias* gab.) G. Hermann, *De interpolationibus Homeri*. Lipsiae 1831; K. Lachmann, *Betrachtungen über Homers Ilias*. Berlin 1865 (ursprünglich 1837 bzw. 1841).

⁵ Wieder nur z. B. M. P. Nilsson, *Homer and Mycenae*. London 1933; A. Fick, *Die homerische Odyssee in der ursprünglichen Sprachform hergestellt*. Göttingen 1883; K. Meister, *Die homerische Kunstsprache*. Leipzig 1921.

Forschungen und schienen zu ermöglichen gewisse sachliche und sprachliche Elemente bis in die mykenische Zeit zurückzuführen⁶, später erwies es sich sogar möglich unter Berücksichtigung der Ergebnisse der Forschung der indoeuropäischen Dichtersprache auch über die mykenische Zeit hinaus vorzustoßen.⁷ So konnte unlängst sogar der Entwurf eines imposanten Entwicklungsbildes versucht werden von den Urzeiten bis zu den uns vorliegenden Epen.⁸ Mein Vorhaben ist viel bescheidener: Von ideengeschichtlichen Überlegungen ausgehend versuche ich bezüglich der Vorlagen der Ilias und bezüglich der Tat des Ilias-Dichters eine Vermutung zu äußern.

Es ist bekannt, daß Ehre (τιμή), Ehrengabe (γέρας) und Ruhm (κλέος) in der Ideenwelt der Epik eine wichtige Rolle spielen.⁹ Sie bedeuteten die Anerkennung seitens der Gemeinschaft dafür, daß jemand eine große Tat durchgeführt, und dadurch die Sache der Gemeinschaft gefördert hat. Die Anerkennung hat eine materielle und eine moralische Seite (γέρας bzw. κλέος). Die Beziehung ist eine gegenseitige: der Einzelne riskiert, bringt ein Opfer, doch das lohnt sich, weil er dafür vorübergehend oder ständig Vorrechte genießt; die Gemeinschaft gibt diese Vorrechte, doch auch das lohnt sich, weil sie so zu Vorteile kommt. Dieses System regelt also das Leben wirtschaftlich, politisch und moralisch, solange ein gewisses Gleichgewicht in der Gesellschaft besteht: die Interessen von Einzelnern und von der Gesellschaft fallen in wesentlichen Hinsichten zusammen, oder es kann wenigstens der Schein davon bewahrt werden.

Der Ruhmesgedanke spielt nicht nur in der griechischen Dichtung eine wichtige Rolle, sondern auch in der Epik von anderen Völkern, im Gilgameš Epos, in gewissen Schichten der Ob-Ugrischen Dichtung, usw.¹⁰ Auch hat A. Kuhn vor mehr als hundert Jahre erkannt, daß gewisse Ausdrücke bezüglich des Ruhmes in der griechischen Epik und in der vedischen Sprache etymologisch einander genau entsprechen.¹¹ Die Wurzel des Ruhmesgedankens scheinen also in jene ferne Urzeit zurückzugehen, als die Vorfahren der Inder und

⁶ M. Parry, *L'Épithète traditionnelle dans Homère*. Paris 1928, und in seinen weiteren Werken: *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*. Ed. by Adam Parry. Oxford 1971; C. M. Bowra, *Homer and his Forerunners*. Edinburgh 1955; T. B. L. Webster, *From Mycenae to Homer*. London 1958; D. L. Page, *History and the Homeric Iliad*. Berkeley – Los Angeles 1959; G. S. Kirk, *The Songs of Homer*. Cambridge 1962.

⁷ R. Schmitt, *Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit*. Wiesbaden 1967.

⁸ M. L. West, *The Rise of the Greek Epic: JHS* 108, 1988, 151–72.

⁹ Vgl. z. B. Jäger, *Paideia I*. Berlin ²1936. 26–66; G. Steinkopf, *Untersuchungen zur Geschichte des Ruhmes bei den Griechen*. Diss. Halle 1937; M. Greindl, *Κλέος, κῶχος, εὐχος, τιμή, φάτις, δόξα*. Diss. München 1935.

¹⁰ Gilgameš, *Tafel II* (altbabylonisch). Vgl. auch den wichtigen Aufsatz von J. Harmatta, *A Gilgameš-eposz: AntTan* 21, 1974, 4. „Als den was für eines namhaften Fürsten nennen sie meinen Namen, als den was für eines ruhmreichen Fürsten rühmen sie meinen Ruhm?": in der ostjakischen und vogulischen Epik eine ständige Formel; z. B. *Gesang vom Heranwachen des Fürsten* 23–4 (Übertragung von K. Mollay): M. Zsirai, *Osztják (chanti) hősnékek II*. Bp. 1951, 180. vgl. auch *Gesang von der Biegung des hochheiligen Obs*, 14–15, p. 120 Zsirai, 47–48, p. 124 Zsirai; *Der Gott des Dorfes Ajäs* 1–2; 14–5; B. Munkácsi, *Vogul népköltési gyűjtemény II*. 2. Bp. 1892 1–2. usw.

¹¹ Ad. Kuhn, *Über die durch nasale erweiterten Verbalstämme: KZ* 2, 1853, 467.

der Griechen in der Nähe von einander lebten und eine Dichtersprache gebrauchten, die verwandte Elemente hatte.¹² Neuere Untersuchungen haben ferner nachgewiesen, daß sich im Veda der Ruhm im Besitz von materiellen Gütern und im langen Leben zeigt, d. h. daß der Ruhm Ruhm der Lebenden ist.¹³ Die Rede Sarpedons im 12. Buch der Ilias und auch einige andere Stellen beweisen, daß der Ruhm auch für die homerischen Helden in ihrem Leben von Belang war,¹⁴ wie auch die Helden gleich mit der Ausführung einer Tat Ruhm gewinnen,¹⁵ doch man kann ebenfalls mehrere Stellen anführen, wo vom Ruhm der toten Helden die Rede ist.¹⁶ Hektor kann selbst an der Schwelle des Todes nur daran denken, daß er nur nicht ohne Ruhm stirbt,¹⁷ und der im Krieg gefallene Held gewinnt Ruhm für seinen Sohn.¹⁸

Da in der griechischen Epik Spuren einer der vedischen ähnlichen Auffassung des Ruhmes nachweisbar sind, dem Rg Veda dagegen eine der griechischen ähnliche fremd ist, ist es wahrscheinlich, daß ursprünglich der Ruhm im Leben der Helden wichtig war, ebenso wie die materielle Anerkennung und mit dieser verbunden – der Veda spricht oft von materiellen Gütern ohne den Ruhm zu erwähnen, doch nur selten umgekehrt¹⁹ – und daß die Bedeutung des Ruhmes für die Zeit nach dem Tod erst im Sonderleben der Griechen entwickelt oder betont worden ist.

Wann diese Entwicklung begann, kann ich nicht sagen. Daß sie in der „dark age“ genannten Übergangsperiode weit fortgeschritten war, ist mir sehr wahrscheinlich. Nach dem Untergang der mykenischen Welt mußte diese versunkene Welt wie verklärt erscheinen.²⁰ Sie war die glanzvolle, für alle gemeinsame Vergangenheit, mit der man sich in der ärmlichen Gegenwart trösten und man sich der Abstammung von deren Helden sich rühmen konnte. Deshalb ist das letzte gemeinsame Unternehmen der Vergangenheit so wichtig geworden, daß die Erzählung davon sogar frühere Sagengestalten an sich zog,²¹ deshalb ist der Nachweis der Beziehung zu den Ahnen so bedeutsam, wie das die genealogisierenden Elemente der Epen beweisen,²² und darum wird in der Bestimmung der Abstammung das Wort εὐχομαι²³ so oft

¹² Aufgrund der Verwandtschaft der Zaubersprüche und der Rätsel dachte bereits Ad. Kuhn daran, daß der Grund der Übereinstimmungen eine gemeinsame, uralte Dichtung sein mag (Indische und germanische Segensprüche: KZ 13, 1864, 49–50), doch von einer indogermanischen Dichtersprache sprach erst A. Kaegi, Der Rigveda, die älteste Literatur der Inder. Leipzig 1881, 128 (nicht gesehen).

¹³ E. D. Floyd, Kleos aphthiton: An Indo-European Perspective of Early Greek Poetry: *Glotta* 58, 1980, 133–57.

¹⁴ Il. 12, 310–28; vgl. Il. 17, 144; Od. 9, 20; 18, 255.

¹⁵ Z. B. Il. 5, 273; 6, 466; 17, 16; 131; 18, 121.

¹⁶ Z. B. Il. 7, 87–91; Od. 4, 584; 726; 24, 94.

¹⁷ Il. 22, 304–5.

¹⁸ Od. 1, 239 = 14, 370.

¹⁹ Z. B. I 42, 8; 48, 12; 53, 2–5; 93, 2; III 1, 23; 6, 11; 16, 1; usw. usw.

²⁰ Bowra (Anm. 6) 27, vgl. auch ebenfalls von ihm The Meaning of a Heroic Age. New Castle 1957.

²¹ Aias: Page (Anm. 6) 232–5; Herakles: Webster (Anm. 6) 56; 62; 104; 125; J. Sarkady, A Héraklés-mítosz a homérosi eposzokban: *AntTan* 2, 1955, bes. 11–2.

²² Webster (Anm. 6) 184. Von den vorhomerischen Katalogen H. Trüb, Kataloge in der griechischen Dichtung. Diss. Zürich. Oberwinterthur 1952; K. Marót, Praehomerikus katalógusok: *MTA Nyelv- és Irod.-tud. Oszt. Közl.* 3, 1953, 377–407; derselbe, La Béotie et son caractère „hésiodique”: *Acta Ant. Hung.* 1, 1953, 261–320. Daß das Genealogisieren ein Beweis der vornehmen Abstammung ist, haben auch die Alten gesehen:

gebraucht: Selbst die Abstammung kann jemandes gesellschaftliche Stellung bestimmen, selbst die Abstammung kann unter anderem ein Grund zur Anmeldung von gewissen Ansprüchen sein.

Damit überschreitet aber die Bedeutung des Ruhmes die Grenze des Lebens, da er auch nach dem Tode dessen, der ihn erworben hat, bestimmend bleibt: Der sich Ruhm erworben hat, hat ihn auch für seine Söhne erworben, wie auch die Güter vererbt werden. Die Abstammung an sich genügt freilich nicht – die Wertordnung der Epen ist überwiegend leistungsorientiert, da die nach Kleinasien auswandernden Gemeinschaften, die dort Fuß fassen wollten, offenbar viele Kämpfe ausfechten mußten, und in diesen wirkliche Taten und wirklicher Erfolg nötig waren. Die „Könige“ mußten durch Taten beweisen, daß sie der Leistung fähig und der Ahnen würdig waren, nur so konnten sie eine Anerkennung erwarten –, doch weil die Vergangenheit als etwas wertvolles angesehen wurde, wurde auch die Abstammung als ein Motiv der τιμή zu einer wichtigen Komponente des τιμή – γέρας – κλέος Wertsystems. Die gesellschaftliche Funktion der die Taten berühmt machenden Epik bestand darin, daß sie dieses Wertsystem als sich in Einzelfällen verwirklichendes darstellte.

Dadurch, daß sie in den Erzählungen über die Taten der Ahnen das Zur-Geltung-Kommen eines von der ganzen Gesellschaft angenommenen Wertsystems darstellte, ergötzte die Epik. Sie ergötzte die „Könige“, die Tüchtigen (ἄγαθοί), weil die Geschichten ihre eigene, nach Selbstbehauptung und Erfolg strebende Lebensweise rechtfertigten. Sie ergötzte das Volk, weil es in den Ahnen, in den Gestalten der von allen bewunderten heroischen Zeit für die Gemeinschaft kämpfende und so erfolgreiche Helden erblicken konnte. Das Volk erwartete, daß die Tüchtigen diesen Vorbildern folgten; für die Tüchtigen bedeutete aber das Ergötzen auch daß sie sich in die Situation des Gesanges versetzte und das Verhalten der Helden nachahmen wollte, was auch den Erwartungen der übrigen entsprach. Das subjektive Ergötzen bedeutete also objektiv die Befestigung der bestehenden Ordnung, das heißt freilich auch die bevorrechtete Stellung der Aristokratie.

Solange das oben erwähnte gesellschaftliche Gleichgewicht bestand, konnte die Heldendichtung ihre gesellschaftliche und ihre ästhetische (ergötzende) Funktion erfüllen. Sobald aber das Gleichgewicht umkippte – und die Entwicklung ging, wie die Versammlung im 2. Buch der Ilias es beweist, in diese Richtung – veränderte sich die Lage. Die Interessen der Tüchtigen und des Volkes gingen immer weiter auseinander. Das Lied ergötzte auch weiterhin sowohl die „Könige“ als auch das Volk, doch der Hintergrund des Ergötzens wurde immer verschiedener. Die Aristokratie fand es in ihrer immer stärker gefestigten Macht immer weniger nötig, ihre Tüchtigkeit in gemeinnützigen, doch riskanten Taten zu beweisen, sie lebte immer mehr von ihrer Vergangenheit, von den kompetitiven Werten pflegte sie nur jene, die keinen besonderen Wagemut und kein Opfer erforderten. Der Gesang ergötzte sie auch weiterhin, weil der Ruhm der Väter ihr aristokratisches Selbstbewußtsein, das Bewußtsein dessen, daß sie tüchtiger als alle andere ist, stärkte, doch dadurch wuchs nur der Unterschied

Schol. B II. 14, 120.

²³ II. 5, 248; 6, 211; 14, 113; 20, 209; 241; Od. 1, 180–1; 14, 204.

zwischen ihr selbst und dem Volk. Kam ihr Lust, die Taten der Väter nachzuahmen, so diente das unter den veränderten Umständen meistens nur ihrem eigenen Wohl und vertiefte damit die Kluft zwischen sich und dem Volk noch tiefer. Auch das Volk fand Freude am Heldenlied; doch das Volk sah in der Epik und in den Taten der Ahnen das Vorbild, dem man nicht folgte, die Forderung, die man nicht erfüllte, eine geforderte Welt gegenüber der wirklichen, und es ergötzte sich an der Vergangenheit, in der auch die kooperativen Werte noch geschätzt waren und Geltung beanspruchen konnten. Die Aufzählung von Heldentaten schien ihm dagegen bloße Prahlerei.²⁴ So konnte die Epik ihre gesellschaftliche Funktion, die Darstellung der tatsächlichen Weltordnung der Gesellschaft bzw. die Rechtfertigung der privilegierten Lage der Aristokratie immer weniger erfüllen.

Damit kommen wir zu den homerischen Epen. Ehe aber wir diese in diesem Zusammenhang betrachten, sei mir gestattet einen Blick auf die poetischen Mittel der vorhomerischen Dichtung zu werfen. Es sind zwei: die Formeln und die Strukturen (darunter verstehe ich typische Szenen, topische Elemente, Kompositionsstrukturen, usw.).

Die Formeln sind durch regelmäßige Wiederholungen regulierte Verwirklichungen von gewissen, in der Sprache steckenden und in der Umgangssprache unregelmäßig verwirklichten Möglichkeiten.²⁵ Dasselbe gilt von den Textstrukturen. Es ist daher verständlich, daß die Formeln und die Textstrukturen ein System bilden, das jenes System wiederholt, von welchem es genommen war, nämlich dasjenige der Sprache. Die Worte, Syntagmen, Formeln, Textstrukturen werden zu größeren Einheiten zusammengefaßt: die Worte zu Syntagmen, Formeln, diese wiederum zu größeren Einheiten, zu Sätzen, zu komplexen Formeln, diese zu einfachen oder zusammengesetzten Textstrukturen, zu Erzählsequenzen. Die Bestandteile der Strukturen können, wenigstens teilweise, durch Einschub von anderen, ähnlichen Elementen oder Strukturen von derselben Ebene voneinander getrennt, die gewöhnliche Reihenfolge der Elemente zwischen gewissen Grenzen modifiziert werden, und jede Struktur kann auf ihrer Ebene mit anderen Strukturen, in sie eingebaut oder mit ihnen verbunden, eine Struktur von höherem Grad bilden.²⁶ Das heißt: Über der Ebene der eingliedrigen Elemente, der Wörter, kann jedes Element als Struktur und als Strukturelement gedeutet werden. Die Elemente erhalten ihren Sinn und Wert infolgedessen immer von ihrer Beziehung zueinander innerhalb einer gegebenen Struktur, bzw. von der Rolle, die sie in anderen, ähnlichen Strukturen spielen und, andererseits, jede

²⁴ Sogar in einigen Ilias-Scholien wird diese Auffassung laut, z. B. Schol. B II, 5, 653.

²⁵ Über den Platz der Formel im ganzen System der Sprache vgl. P. Kiparsky, *Oral Poetry: Some Linguistic and Typological Considerations*. In: B. A. Stolz – R. S. Shannon (ed.), *Oral Literature and the Formula*. Ann Arbor 1976. bes. 74–83; 87. Dasselbe hat eigentlich auch K. Marót erblickt, aber nicht im Zusammenhang der allgemeinen Sprachwissenschaft behandelt: *Néhány szó a szölamról: MTA Nyelv- és Irod.-tud. Oszt. Közl.* 13, 1958, 83–7. Vgl. auch G. Devecseri, *Műhely és varázs*. Bp. 1959. 69–70; 105–112.

²⁶ Bezüglich der Formeln J. B. Hainsworth, *The Flexibility of the Formula*. Oxford 1968, vom Zusammenbau: 74–89; von der Erweiterung durch Einschub: 90–109. Bezüglich der Erzählsequenzen: W. Arend, *Die typischen Szenen bei Homer*. Berlin 1933, und seitdem viele. Über die Verbindung von Erzählstrukturen (die Aristic): T. Krischer, *Formale Konventionen der homerischen Epik*. München 1971. 23–84.

Struktur wirkt auch selber auf die mit ihr verbundenen, sie umgebenden anderen, höheren Strukturen. Zwischen den Strukturen ist also immer eine Wechselwirkung und Spannung.

Die Wechselwirkung und Spannung kann aber nicht nur auf der Ebene der Gleichzeitigkeit beobachtet werden. Der fix gewordene Ausdruck (die Formel) ist ursprünglich die Beschreibung einer gegebenen Lage oder des daraus herrührenden Erlebnisses, welche Beschreibung durch die Wiederholung betont wurde. Streng genommen ist aber jede Lage nur mit sich selbst identisch, sobald also jemand den betreffenden Ausdruck zur Beschreibung einer anderen Lage verwendet, deutet er eigentlich diese, und dadurch daß er die neue Lage mit einer für eine andere Lage geschaffene Formel, Struktur beschreibt, bringt er zum Ausdruck, daß er die beiden Situationen irgendwie, wenigstens in einer gewissen Hinsicht für identisch hält. Der gegebene Ausdruck, die gegebene Formel oder Struktur bestimmen schon was er in einer Situation für wesentlich, für sagenswert halten und wie er sie deuten soll. Die Verwendung einer Formel zur Beschreibung von verschiedenen Fällen ist also schon eine gewisse Abstrahierung, die in der Beziehung von Sprache und Realität die Spannung von Gleichheit und Nicht-Gleichheit zustande bringt.

Diese Spannung entsteht aber auch innerhalb der Dichtersprache auf den von Russo erarbeiteten Formelebenen, in den grammatischen und metrischen Parallelitäten,²⁷ wo die Spannung von Gleichheit und Nicht-Gleichheit auch sprachlich darin zum Ausdruck gebracht wird, daß die parallelen Strukturen in gewisser Hinsicht oder in gewissen Hinsichten (Klang, grammatische Struktur, rhythmische, prosodische Eigenschaften) identisch sind, in anderen aber nicht. Da sind auch die sprachlichen Mittel in Spannung mit und in gegenseitige Beziehung zueinander, sie bestimmen einander gegenseitig und bestimmen dadurch die Deutung von immer neuen Realitäten. Es gibt also einen Ausdruck, der gemäß einer einmaligen Situation zustande kam und der bis zu einem gewissen Maße auch die Weise der Beschreibung der neuen Situation bestimmt – bis zu einem gewissen Maße, weil diese immer abgeändert werden können, doch auch das nur bis zu einem gewissen Maße, nur insoweit die Änderung dem Ganzen des sprachlichen und metrischen Ausdruckssystems entspricht. Dasselbe gilt auch von der Ebene des Textes, wo aber es nicht nur um einzelne Motive geht, sondern um eine Reihe von diesen.

Ich exemplifiziere dies an zwei Fällen. Eine der einfachsten Strukturen ist das Syntagma Beiwort + Bezeichnetes. Eins der Attributen von Zeus ist νεφεληγερέτα. Die Bildung des Wortes ist umstritten, es ist aber sicher alt und auch die Formel scheint alt zu sein.²⁸ In der Ilias ist einmal davon die Rede, daß Zeus die Wolken zerstreut, und hier gebraucht der Dichter den Ausdruck στεροπηγερέτα Ζεύς.²⁹ In der gegebenen Lage wäre

²⁷ J. A. Russo, The Structural Formula in Homeric Verse: *YCS* 20, 1966, 217–40. Grammatische Parallelität: R. Jakobson, Grammatical Parallelism and its Russian Facet: *Language* 42, 1966, 399–429.

²⁸ Meistens wird es als ein fossilisierter Vokativ gedeutet, so z. B. E. Risch, Wortbildung der homerischen Sprache. Berlin – New York 1974. 34; als ein uralter Nominativ: J. T. Hooker, Homeric Nominatives in -ta: *Glotta* 45, 1967, 14–23. Die Versendung nefelheröta ZeÚj in der Ilias 23 Mal, in der Odyssee 8 Mal; die Formel ist ein Pherekrates.

²⁹ Il. 16, 298.

offenbar etwas seltsam das Attribut νεφεληγερέτα zu gebrauchen, der Dichter modifizierte also die Formel, doch so, daß er mit dem Ganzen des Systems in Harmonie bleiben soll, mehr noch: daß er es evoziere. Er hätte auch ein anderes Attribut verwenden können (z. B. Ζεύς τερπικέραυνος), in diesem Fall hätte er aber nicht das übliche Attribut νεφεληγερέτα evoziert, er hätte nicht durch die Ähnlichkeit die Gegensätzlichkeit hervorgehoben: Zeus, der sonst die Wolken sammelt, zerstreut sie jetzt. Von daher gesehen ist fast gleichgültig, womit das erste Glied des Wortes 'Wolkensammler' ausgetauscht wurde, wichtig war nur, daß es Wolkensammler sein soll und das Beiwort 'Blitzensammler' hat im gegebenen Zusammenhang nur diese Funktion. Dadurch indessen, daß der Dichter das traditionelle Attribut mit 'Blitzensammler' ersetzte, evoziert er doch auch das übliche System, das Zeus gerade als einen Gott des Blitzes kennzeichnet.³⁰

Der andere Fall ist eine Textstruktur, eine typische Szene und zwar der Zweikampf. B. Fenik hat diese Szenen eingehend analysiert.³¹ Die früheste Form dürfte wohl das gewesen sein, wo A einen Stein an B schleudert und dann ihn mit einer Lanze tötet oder vielleicht nur mit einem Knüppel erschlägt.³² Das konnte eine alte Erfahrung sein, die von der Dichtung einmal beschrieben worden ist. Die Dichtung beschrieb die Erfahrung, die tatsächliche Lage, aber auch schon damals ihrem Zwecke gemäß vereinfachend, weil davon nicht die Rede ist, daß B sich verteidigte, obwohl das in der Realität offenbar geschah. Das ist jedenfalls eine Grundform, worauf jeder Zweikampf, der Zweikampf im allgemeinen reduziert werden kann, da der Kern jedes Zweikampfes letzten Endes darin besteht, daß der eine den anderen besiegt (tötet). Das bedeutet nicht, daß diese Grundform gemäß neuen Erfahrungen nicht modifiziert werden kann. Wird einmal das Schwert die zeitgemäße Waffe, so wird B schon mit einem Schwert getötet,³³ wenn der Gebrauch des Speeres aufkommt, wirft A keinen Stein mehr, sondern einen Speer.³⁴ Die Grundform konnte aber auch anderswie abgeändert werden, wahrscheinlich wiederum die Erfahrung in Betracht ziehend, das nämlich, daß die Sache nicht immer so glatt geht: A ist nicht gleich erfolgreich, der Feind verteidigt sich. Die Struktur wird der Erfahrung gemäß erweitert, doch so, daß die Grundform erkennbar sein soll: A wirft seinen Speer nach B, trifft ihn aber nicht, B wirft seinen Speer nach A, trifft ihn, aber nicht verhängnisvoll, A tötet B mit seinem Schwert.³⁵ Der Gang der Erzählung ist also nur mit der Handlung von B erweitert und die Steigerung, die schon in der Grundform gegeben war, ist bewahrt oder sogar noch mehr ausgearbeitet. Die Erweiterung geschah vermutlich in Anbetracht der Realität, die Bewahrung der Steigerung in Anbetracht des Systems. Alles was von diesen Gesichtspunkten überflüssig war, ist weggeblieben.

³⁰ Vgl. auch ἀστεροπητής: Il. 1, 580 usw.

³¹ B. Fenik, *Typical Battle Scenes in the Iliad*. Wiesbaden 1968.

³² So Il. 4, 517–25. Der Steinwurf konnte aber auch schon allein tödlich sein: Il. 16, 577–8; 586–7.

Der Stein als tödliche Waffe auch im Rg Veda: VI 22, 5–6; VII 104, 19–20.

³³ So Il. 5, 580–3.

³⁴ Doch auch der Stein konnte mit dem Speer kombiniert werden: Il. 14, 409–23.

³⁵ Z. B. Il. 11, 232–40.

Die Strukturen wachsen also aus der Praxis heraus, werden dann aber selber zu Mitteln der Beschreibung und Bearbeitung der Praxis: Sie richten sich teilweise nach dieser, teilweise richten sie die Erzählung der Praxis an sich. Die zeitgenössische Welt wird gemäß den traditionellen Strukturen gedeutet, die traditionellen Strukturen gemäß der zeitgenössischen Welt, wo immer die Möglichkeit besteht, daß die eine der anderen ihr Gepräge gibt. (Dieser doppelte Weg der Deutung kann im Fall der mythologischen Exempla besonders gut beobachtet werden.)

Gibt es genug Strukturen, Bearbeitungen und Beschreibungen aller wichtigen Momente des Lebens, so kann dieses elastische, von der Ebene des elementaren Ausdruckes bis zu den kompliziertesten Erzählstrukturen in allen seinen Teilen zusammenhängende und in gegenseitige Beziehung stehende Struktursystem alles umfassen und behandeln. Daraus können mehrere Folgerungen gezogen werden. Ein solches System erleichtert zunächst die Sache des erzählenden Sängers, da er so zum Erzählen von allem über fertige Elemente verfügt. Es erleichtert zweitens die Sache des Empfängers, da er sich so immer in der Welt von klaren und vorauszusehenden Elementen befindet.³⁶ Drittens, die stete Wiederholung von gewissen Elementen (Formeltypen, Szenentypen, Topen, usw.), das ständige Wiederkehren der Spannung von Gleichheit und Unterschied erleichtert, das Erkennen der Ähnlichkeit verschiedener Fälle und ermöglicht dadurch das Abstrahieren der Grundformen. Und infolgedessen, viertens, schafft die Häufung der Wiederholungen die Möglichkeit einer ästhetischen Verallgemeinerung. Der Zuhörer bewegt sich immer unter Elementen, die ihm im Grunde genommen wohl bekannt sind: er deutet also die ganze Welt aufgrund von zahlreichen Wiederholungen. Können die Einzelfälle auf einige Grundformen zurückgeführt werden, so erscheint die ganze Welt als die Gesamtheit der Variationen einiger Grundformen.

Damit sind wir zur Frage des Heldenliedes und des Heldenepos gekommen. Das Heldenlied behandelt immer Einzelfälle, Einzelszenen. Wenn diese sich in genügendem Maß anhäufen und nach den vielen Einzelfällen die nicht besonders zahlreichen Grundformen stufenweise klar geworden sind, ist die Möglichkeit gegeben, diese zusammenzufassen, zunächst durch einfaches Nacheinanderreihen, doch später auf einer höheren Stufe alle Details einem Faktor unterordnend. Denn wie auch die Formel nicht einfach eine Summe ihrer Elemente ist, sondern die übrigen einem Element untergeordnet sind, so faßt das Epos die Heldenlieder zusammen und integriert sie, indem es sie einer Großstruktur unterordnet. Es schildert die Welt hiermit vom Gesichtspunkt eines für die Zeit wichtigen Wertes oder Erlebnisses. So kann der Dichter des Epos das dichterische Bild der Welt, das die Totalität der wesentlichen Zusammenhänge der Welt umfassende Anschauungs ganze schaffen. Die Zeit der Dichter, die vor Homer lebten, wie das Beispiel des Demodokos oder Phemios, aber auch des κλέα ἄνδρῶν singenden Achilleus zeigt, war noch die Epoche des Heldenliedes, die Zeit Homers die des Epos. Kann der bisher Gesagte an der Ilias irgendwie gezeigt werden? Vielleicht.

³⁶ J. A. Russo, Is „Oral” or „Aural” Composition the Case of Homer’s Formulaic Style? In: Stolz – Shannon (Anm. 25) 49.

Die Ilias erzählt, wie gleich am Anfang angekündigt wird, vom Zorn des Achilleus. Achilleus zürnt, weil man ihm das von der Armee (der Gemeinschaft) gegebene γέρας wegnahm, und so seine τιμή verletzt wurde. Er hat Recht: die τιμή ist ein Wert von grundlegender Bedeutung, ein moralischer Regulator des Lebens, dessen Verletzung die Ordnung der Gesellschaft gefährdet. Doch auf der anderen Seite sieht auch Agamemnon seine τιμή gefährdet: Man will auch von ihm das von der Armee geschenkte γέρας wegnehmen. Keiner kann nachgeben, denn wer nachgibt, der gesteht den Vorrang des Anderen zu, der gesteht zu, daß der Andere hinsichtlich der kompetitiven Werte tüchtiger ist als er selbst. Vom τιμή-Wertsystem ergibt sich hier also eine unlösbare Lage, denn daß zwei, die zu zwei verschiedenen kleinen Gruppen gehören, die mit einander nichts zu tun haben, nicht nachgeben wollen, ist verständlich und innerhalb der Gemeinschaft sogar positiv zu werten. Geschieht aber das innerhalb einer größeren Gemeinschaft, so kann das schwere Folgen haben für das Ganze dieser Gemeinschaft.

Der Zorn des Achilleus ist verständlich und doch problematisch. Es ist wahr: für die τιμή muß man alles aufopfern, denn wer seine τιμή verliert, verliert seine gesellschaftliche Existenz und seinen Ruhm, d. h. seine Existenz nach dem Tod. Bloß die τιμή bringt gewisse Verpflichtungen gegenüber der Gesellschaft mit sich, die einen ehrt, und Achilleus kümmert sich um die φιλότης seiner Kameraden nicht, obwohl diese ihn mehr ehrten als alle anderen,³⁷ mehr noch: er wünscht ihren Untergang. Für ihn sind nur die kompetitiven Werte wichtig geworden, die kooperativen sind verschwunden, wie er später auch selbst zugesteht.³⁸ Um seine τιμή zu verteidigen, opfert er jene Gemeinschaft, die ihn geehrt hat, und jenen Freund, den er als ein Mitglied seines Hauses um jeden Preis zu beschützen verpflichtet gewesen wäre.

Das ist nicht alles. Achilleus sagt den Gesandten im 9. Buch, daß er lieber nach Hause gehe, um zu Hause die Schätze, die Peleus gesammelt hat, zu genießen. Er will sich also von der Gemeinschaft losreißen, und kümmert sich nicht darum, was die Menschen von ihm sagen, d. h. um den Ruhm, er verzichtet darauf. Der homerische Held sichert seine τιμή dadurch, daß er seine ἀρετή, seine Tüchtigkeit und Tauglichkeit durch Taten beweist. So erwirbt er seinen Ruhm.³⁹ Achilleus will dagegen seine τιμή dadurch verteidigen, daß er nicht handelt und seine ἀρετή nicht verwendet. Sein Verhalten ist also eine Umwälzung der τιμή-Ordnung. Eine ähnliche Umwälzung kann aber nicht nur in Achilleus' Verhalten entdeckt werden, sondern auch in der Welt um ihn. Γέρας und τιμή kann man nicht nur durch Taten und Wagnisse erwerben, sondern auch indem man untätig zu Hause sitzt. Das tut auch Agamemnon: andere kämpfen, doch das Beste der Beute gehört ihm.⁴⁰ Die Tüchtigen oder einige Tüchtigen leben von der Vergangenheit, sie genießen das, wofür andere gekämpft

³⁷ II. 9, 630–1.

³⁸ II. 18, 102–111.

³⁹ Vgl. A. W. H. Adkins, 'Honour' and 'Punishment' in the Homeric Poems: *BICS* 7, 1960, 28. Greindl

(Anm. 9) 19.

⁴⁰ II. 1, 165–71; 2, 225–8.

haben, ihre eigenen Interessen und die der übrigen Gemeinschaft fangen an miteinander in Gegensatz zu geraten; damit beginnt aber auch die alte Wertordnung ihren Sinn zu verlieren. Nicht nur Achilleus ist schuld, die ganze Weltordnung gerät in eine Krise, weil sich Gemeinschaften, die größer sind als eine Haushaltung, entwickeln, doch die Denkweise der kleinen Gemeinschaften weiterhin wirksam bleibt und der einzelne in seinem Streben nach Selbstdurchsetzung die große Gemeinschaft außer Acht läßt. Das führt zu unlösbaren Lagen und wirkt letzten Endes auch in der kleinen Gemeinschaft zerstörend.

Achilleus söhnt sich dann mit Agamemnon aus, äußerlich, aber nicht innerlich und ziemlich rasch, weil er für Patroklos' Tod Rache nehmen will. Doch weder die spektakuläre Aussöhnung und die große Entschädigung, noch die schreckliche Rache, also weder jene, noch diese Form der Vergeltung bringen eine Lösung. Die Lösung wird durch die Versöhnung mit Priamos gebracht.⁴¹ Auch hier ist die Vergeltung in Form des Lösegeldes erwähnt, doch das bleibt unbetont. Achilleus, der sich um die ihn ehrenden Gefährten nicht kümmerte, nimmt jetzt den Schutzflehenden in Obhut. Das entspricht der τιμή-Moral. Das seltsame ist, daß der Schutzflehende der Vater des Todfeindes ist. Die kooperativen Werte treten in Vordergrund, und ihre Anwendung beschränkt sich nicht auf die Angehörige der „familia“ und auch nicht nur auf jene, die zu dem Patron in Abhängigkeitsverhältnis stehen. Die Wirklichkeit sieht wahrscheinlich nicht so aus, doch der Dichter hält dieses Verhalten für vorbildlich, es scheint auch von der Innerlichkeit suggeriert zu sein, die für diese Versöhnung, anders als derjenigen mit Agamemnon, bezeichnend ist.

Ein Stein des Anstoßes für die Ilias-Analyse ist die Presbeia unter anderem deshalb, weil Achilleus im weiteren davon nichts zu wissen scheint.⁴² Die unitarischen Erklärungen befriedigen nicht. Es ist möglich, daß wir da tatsächlich mit einer „Naht“ zu tun haben, nur in einem anderen Sinn, als das die Analyse meinte.⁴³ Vielleicht hat der Ilias-Dichter an diesem Punkt zwei ursprünglich unabhängige Heldenlieder miteinander verbunden. Dadurch gab er ihnen aber einen neuen Sinn, so daß selbst wenn er Teile aus seinen Vorlagen wörtlich übernommen hat – was er unter den Umständen der Mündlichkeit getrost tun konnte – durch die Koppelung ein neuer Sinn entstand, und das Publikum, das die alten oder ähnliche alte Gedichte, besonders wenn sie beliebt waren, wohl kannte, den Unterschied, das Neue umso mehr bemerkte.

Das eine Gedicht dürfte wohl ein Zorngedicht gewesen sein, das den Zwist von Achilleus und Agamemnon, das Sich-Zurückziehen des Achilleus und Agamemnons

⁴¹ Die Bedeutung des 24. Buches wird in der neueren Forschung nachdrücklich betont: Á. Szabó, Achilleus, der tragische Held der Ilias: *Acta Ant. Hung.* 4, 1956, 55–107. M. Nagler, *Spontaneity and Tradition*. Berkeley – Los Angeles – London 1974. 167–89; Homer *Iliad*, Book XXIV. Ed. by C. W. Macleod. Cambridge 1982. 8–35.

⁴² Eine vorzügliche Zusammenfassung des analytischen Standpunktes mit der Widerlegung der unitarischen Ansichten: Page (Anm. 6) 297–315.

⁴³ Der Gedanke stammt von W. Sale, Achilleus and Heroic Values: *Arion* 2, 1963, 86–100, seinen weiteren Ausführungen kann ich aber leider nicht zustimmen. Von ähnlichen zwei Elementen wollte schon G. Finsler die Ilias erklären: *Die olympischen Szenen der Ilias*. Progr. Bern 1906, er sprach aber nicht von Umdeutung.

Entschädigungsangebot erzählte, was Achilleus annahm. Die Weltordnung wurde so hergestellt und das Gedicht konnte mit der Aussöhnung enden. Das andere Gedicht handelte von Patroklos, den Hektor tötete, den wiederum Achilleus erschlug, der Hektors Leichnam für gebührendes Lösegeld dem Vater vergab. Das war also eine Reihe von Aristien, ähnlich wie die *Aithiopis* und wahrscheinlich wie andere, Kriegssereignisse erzählende Gedichte, ebenso typisch, wie die Geschichte vom in seiner Ehre verletzten Helden. Beide zeigten das problemlose Zur-Geltung-Kommen der τιμή-Wertordnung. Der Ilias-Dichter verband die beiden Geschichten dadurch, daß Achilleus Agamemnons Angebot abwies, und das Gedicht nun das Weitere als die Folge des so schon ungerechtfertigten, die τιμή-Ordnung übertretenden Zornes darstellte. Patroklos' Schicksal ist in diesem Zusammenhang nicht einfach der Heldentod eines Freundes, wie er im Krieg immer vorkommt, für den man Rache nimmt, wodurch die Geschichte ihr Ende findet, sondern die Folge der tragischen Verblendung des Achilleus und des Außer-Acht-Lassens der kooperativen Werte. Die Aristie-Reihe Sarpedon – Patroklos – Hektor ist nicht einfach eine Reihe von Kriegssereignissen, sondern eine Reihe, die zur Rache führt, womit das gutgemacht werden soll, was nicht gutgemacht werden kann. Daß die Rache keine Lösung ist, wird eben durch diese grandiose Vorbereitung betont, und infolge dessen ist die Auslieferung von Hektors Leichnam nicht einfach ein gewöhnlicher Akt nach dem Kampf, sondern die neuartige Lösung eines Konfliktes, der die Krise einer Welt andeutet.

Das ist freilich eine bloße Vermutung. Τιμή und κλέος bestimmen in der Ilias jedoch nicht nur in Achilleus' Fall den Gesichtspunkt, von dem aus die bedeutsamen Zusammenhänge des menschlichen Lebens erkannt werden können. Die ἀρετή manifestiert sich in Taten, und die Taten sind in der Ilias selbstverständlich Kriegstaten.⁴⁴ Der Krieg sichert den Männern den großen Wert, den Ruhm, der Kampf ist es, der Männer berühmt macht. Die Möglichkeit, den höchsten Wert zu erwerben, bedeutet allerdings zugleich das stete Risiko des Todes. Während sich aber den Männern neben dem Risiko des Todes als hoffnungsvolle Perspektive auch der nie verwelkende Ruhm öffnet, bietet der Kampf für die Frauen, Kinder und Greise die Perspektive der Klage, der Verwaisung und der Niedermetzlung.⁴⁵ Was für die Männer tödlicher Wert, ist für sie, die Machtlosen, Ausgelieferten nur schmachvoller Tod. Ihrer Welt fehlt die Möglichkeit des Ruhmes.

In die Hierarchie der τιμή sind andererseits auch die Götter einbezogen. Ihre ἀρετή und ihre τιμή ist größer, als die der Menschen, sie sind leicht lebend, unsterblich. Ihr Ruhm ist nicht Frucht eines ständigen Kampfes. Einst haben auch sie gekämpft, auch sie mußten um Macht und Ruhm Kriege bestehen, jetzt aber genießen sie nur, was sie erworben haben.⁴⁶ Sie sind nicht deshalb ruhmreich, weil sie in schweren Kämpfen ihr Leben aufs Spiel setzen,

⁴⁴ Il. 4, 197; 5, 3; 293; 6, 446; 17, 16; usw.

⁴⁵ Vgl. auch P. E. Easterling, Men's κλέος und Women's γόος: Female Voices in the Iliad: *Journal of Modern Greek Studies* 9, 1991, 145–51.

⁴⁶ Ausführlicher darüber Zs. Ritoók, Die Götter und der Ruhm: *Grazer Beiträge*, Suppl. V, 1993, 51–5.

wie die Menschen, sie können das auch nicht: sie sind unsterblich. Die höchsten Werte des menschlichen Lebens, wie Ruhm, Freundschaft, Liebe sind deshalb so teuer, weil man für sie das Leben riskieren muß; in der Welt der Götter fehlt die Möglichkeit dieses Risikos.⁴⁷ Sie, die Allmächtigen, genießen nur den Ruhm ohne Todesgefahr. Zwischen Ohnmacht (der Frauen) und Unsterblichkeit (der Götter) ist die Welt der Männer, die sich die Unsterblichkeit (den Ruhm) durch den Tod erwerben können. So tut sich, vom Ruhm her gesehen, das menschliche Leben auf in der Spannung von Leben und Tod, Ruhm und Schmach, Möglichkeit und Begrenztheit.

⁴⁷ Vgl. K. Reinhardt, Das Parisurteil. Frankfurt 1938.

Hans Schwabl (Wien)

WAS LEHREN DIE HESIODISCHEN PROOIMIEN ÜBER EPISCHE TECHNIK?

Diese unsere freundliche Konferenz von Szeged, welche dem Epos in einem sehr weiten Sinn gewidmet ist, gibt mir die Gelegenheit, wiederum an die Hesiodischen Prooimien zu erinnern, die den Anfang der antiken Tradition darstellen, ein Lehrgedicht mit einem Hymnus zu beginnen. Ich will hier aber nicht dieser Traditionslinie¹ nachgehen, sondern fragen, ob uns Hesiods Prooimien etwas über frühe epische Technik lehren können, sei es durch direkte Aussagen (die jedenfalls im Musenprooimion der Theogonie nicht fehlen), sei es auch als Beispiel für Formen der Gestaltung. Voraussetzen muß ich dabei auch die Ergebnisse der Arbeiten, die ich vor vielen Jahren zur Struktur der Hesiodischen Gedichte publiziert habe, wobei es vor allem um bestimmte Grundlagen der Interpretation geht, die sich dort bewährt haben.² Eine dieser Grundlagen war das Postulat und Prinzip, daß es bei mehrfachem Vorkommen von Formeln (oder überhaupt von markanten Sprachelementen) in einem Text nicht angeht, dazu jeweils nur punktuell Fragen zu stellen und so auch noch bei offenkundig struktureller Bedeutung von Wiederholung zu deren Erklärung einfach von der Traditionalität des Sprachguts (und der damit gegebenen Tendenz zur Tautologie) zu reden, statt zu sehen, daß in Verbindung mit solcher sprachgeschichtlicher Betrachtung und vor ihr immer auch der Wert und die Funktion festgestellt werden müssen, welche Formeln oder sonstige markante Elemente für den näheren und fernerer Kontext des Werks haben, in dem

¹ Zur Orientierung des Zeushymnus des Arat vor allem an Hesiods Prooimion der Erga siehe meinen Beitrag „Zur Mimesis bei Arat: Prooimion und Parthenos“ in: *Antidosis. Festschrift für Walther Kraus* (= Wien. Stud., Beiheft 5) Wien 1972, 336–356.

² H. Schwabl, *Aufbau und Struktur des Prooimions der Hesiodischen Theogonie*. In: *Hermes* 91 (1963), 385–415. – Hesiods Theogonie. Eine unitarische Analyse (S. Ber. 250, 5), Wien 1966, 9–28. – *RE Suppl.* Bd. XII S. 434–486. – Vgl. auch: Beispiele zur poetischen Technik des Hesiod. In: E. Heitsch (Hrsg.), *Hesiod (Wege der Forschung, Bd. 44)*, Darmstadt 1966, 175–219. – Ich habe damals, da das Problem der Fülle der im Hesiodtext angesetzten Athetesen mir mit den üblichen Argumenten nicht entscheidbar schien, mich zunächst bemüht, einen festen Punkt zu finden, der eine Entscheidung darüber auch jenseits von logischen und ästhetischen Gründen möglich machen sollte. Einen solchen festen Anhaltspunkt glaubte ich in bestimmten regelmäßigen Phänomenen (der Formelwiederholung und des Aufbaus) zu finden, die offenbar übersehen worden waren.

sie stehen.³ Als Ergebnis aus der konsequenten Anwendung dieses Prinzips aber ergab sich schließlich auch der Erweis einer sehr geplanten Ordnung, welche die Komposition der Hesiodischen Gedichte bestimmt, so daß der uns überlieferte Text (anders als man durch lange Zeit hindurch geglaubt hat) auch als in sehr weitem Umfang gegen Eingriffe und vorschnelle genetische Annahmen geschützt betrachtet werden muß.

1. Grundlinien der Komposition des Theogonieprooimions.

Vergegenwärtigen wir uns zur Illustration des Gesagten zunächst nur das Allereinfachste: die Gestaltung des Prooimions der Theogonie als Triptychon, dessen Teile sich jeweils auseinander entwickeln und auch durch eine sorgfältig geplante inhaltliche Entsprechung aufeinander beziehen. Dem Hymnus (A = V. 1–35) auf die helikonischen Musen (mit Vergegenwärtigung des heimatlichen Bergs als Musensitz und der daran anschließenden Dichterweihe), folgt als Zentralteil (B = V. 36–80) der Hymnus auf die olympischen Musen (als der Göttinnen, welche im Olymp den Sinn ihres Vaters Zeus erfreuen, knapp unterhalb des Gipfels einst geboren wurden und von da zuerst, unter Preisliedern zu Zeus auf den Olymp kamen), und daran schließt, deutlich verknüpft, aber durch das neue Thema abgehoben, der dritte Teil (C = V. 81–115) mit einer (den Segen der Musengabe auf Erden darstellenden) Aretalogie und der daran anschließenden Schlußbitte des Dichters um die Gabe des von ihm zu leistenden Gesanges. Das Verhältnis dieser Teile zueinander kommt auch durch ihre Größe (35 – 45 – 35 Verse) zum Ausdruck, und der Versuch, die allzu deutlichen Harmonien durch Verschiebung oder Aufhebung der Grenzen ein wenig zu stören, kann wohl kaum als glücklich gelten.⁴ Schon ein grober Blick auf den Aufbau des

³ Diese Forderung richtet sich gegen Einseitigkeiten der von Parry und seinem Anhang propagierten Optik, aber keineswegs gegen sie allein. Sie ist, genau besehen, auch unabhängig von den besonderen Problemen mündlicher Dichtung, weil das genannte Postulat unverändert auch für die Betrachtung der südslawischen Lieder gilt, die Parry gesammelt hat. Vgl. dazu meinen Beitrag „Was lehrt mündliche Epik für Homer?“ in: W. Kullmann und M. Reichel (Hrsg.), *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen* (=ScriptOralia 30), Tübingen 1990, 65–109.

⁴ Martin West markiert (allein von allen Herausgebern) Absatz bei 35 und vermeidet Absatz bei 81 (wie auch Rzach und Solmsen). Der Neueinsatz bei 36 ist aber völlig unzweifelhaft gegeben durch den (dem V. 1 entsprechenden) Wiederbeginn mit der offenkundig traditionellen Anfangsformel der Hymnen, und Absatz bei 81 ist gefordert durch den asyndetischen Einsatz des neuen Themas der Aretalogie zusammen mit dem Numeruswechsel, der das Neue gegenüber dem abschließenden Einzelvers von 80 (der zum Katalog der Musennamen gehört) abhebt. Solmsen setzt mit Recht wieder den üblichen Absatz bei 36, interpungiert aber dafür mit besonders unguter Logik bei 80/81. Absatz bei 81 verlangt das neue Thema (auch wenn dasselbe in 80 seine organische Anknüpfung hat). Weder West noch Solmsen haben auf Athetesen verzichten mögen, die der Aufbau im Grunde verbietet, doch hat sich das Ausmaß der Streichungen bei beiden auf ein Minimum reduziert: West athetiert Theog. 48 und 111, Solmsen Theog. 17. 19 (mit Umstellung von 18 nach 19). 48 und 108–110 (alternativ zur Athetese von 111). Gemeinsam ist beiden Gelehrten also nur die Tilgung von einem einzigen Vers (48), den Rzach mit Recht nicht nach dem Vorgang von Guyet hat tilgen mögen (sondern nur mit der vor ἀγγουσαι notwendigen Crux druckt). Der Vers ist durch die mit ihm gegebene Betonung des Genos Hymnus wesentlich. Man muß sich also mit der im Laurentianus (D bei Rzach = S bei West und Solmsen) und im Pap. Oxy. 2090 gegebenen Form des Verses abfinden: ἀρχόμεναί θ'

Theogonieprooimions zeigt also, wie wir sehen, an einem (freilich ganz besonders geformten) Beispiel die fundamentale Ordnung dieser Gedichte, und so muß denn auch die prinzipielle Voraussetzung von Ordnung die Grundlage jeder weiteren Interpretation sein. Der Dichter führt uns vom Helikon als Musenberg und Ort der Dichterweihe (wo Hesiod Begnadung und Auftrag zuteil geworden ist) zum Olymp als dem Berg des Zeus und der Götter (an dem auch die Musen einst dort geboren worden sind, wo sie seither ihren Wohnplatz haben) und von dort wieder zum Bereich der Menschen, wo auf eine Darstellung der Musengaben (die durch von den Göttinnen begnadete Könige und Sänger wirken) die Bitte des Dichters Hesiod um die Gabe von Gesang mit dem Thema der Theogonie (was ihm aufgetragen worden war) als Abschluß folgt.

2. Interpretation unter typologischem Aspekt:

Berührung der Hesiodischen Prooimien mit den homerischen Hymnen.

Es ist nicht schwer, zu sehen, daß das Prooimion der Theogonie typologisch sehr enge Berührungen mit den sogenannten homerischen Hymnen hat, die auch als Prooimien bezeichnet wurden. Beides, die Zuschreibung an Homer ebenso wie die Bezeichnung als Prooimion belegt für den Apollonhymnus schon Thukydides.⁵ Das erste ist nicht verwunderlich, da man die Reste alter epischer Dichtung Homer zuzuschreiben pflegte (und im Apollonhymnus ein Selbstzeugnis des Dichters zu finden meinte), und der Terminus Prooimion gibt in der Tat die Funktion an, die diese epischen Hymnen (jedenfalls in ihrem Ursprung) hatten. Sie waren im Prinzip Vorsprüche zum Preis eines Gottes, der vor anderem Gesang (z. B. anläßlich seines Festes, das dem Sänger oder Rhapsoden die Gelegenheit zum Vortrag bot) nach frommem Brauch zuerst im Liede geehrt sein wollte.⁶ Diese Funktion ist noch kenntlich an bestimmten Anfangsformeln, die ausdrücken, daß der Sänger seinen Gesang mit dem Hymnus auf den Gott beginnt, wofür der Anfang des Demeterhymnus als Beispiel stehen kann (Hymn. 2, 1 Δήμητρ' ἡύκομον σεμνὴν θεὰν ἄρχομ' αἰεῖδεν).⁷ Es

ὕμνεοι θεὰι λήγουσί τ' αἰοιδῆς. Sie erklärt sich als nachdrückliche Variante des πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰεὶν αἰεῖδειν.

⁵ Thuk. 3, 104, wo aus dem Apollonhymnus (ἐκ προοιμίου Ἀπόλλωνος) zitiert wird und die Autorschaft Homers vorausgesetzt ist. Vgl. auch Pind., Nem. 2, 1 ff. Ὅθεν περ καὶ Ὀμηρεῖδαι ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πᾶλλ' αἰοῖδοι ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου, κτλ.

⁶ Vgl. auch Hom. Od. 8, 499 ὁ δ' ὄρμηθεὶς θεοῦ ἄρχετο, φαῖνε δ' αἰοιδῆν, wobei freilich in erster Linie an Anrufung der Muse zu denken ist.

⁷ Siehe ferner Hymn. 11 und 28 (auf Athena), 22 (auf Poseidon), 26 (auf Dionysos). Hymnus 13 auf Demeter (von insgesamt nicht mehr als 3 Versen) verknüpft Hymn. 2, 1 f. (und 493) mit einem Schlußvers (χαῖρε, θεά, καὶ τήνδε σάου πόλιν: ἄρχε δ' αἰοιδῆς), der die schließende Wendung an die Gottheit und die an sie gerichtete Bitte um Schutz der Stadt mit dem Übergang zu anderem Gesang verbindet. Die Anlehnung an den großen Demeterhymnus scheint offenkundig, doch bedeutet diese Annahme noch nicht die Bestreitung eines zugleich traditionellen Charakters der verwendeten Verse. Worauf es uns ankommen muß, ist der hier deutliche Umstand, daß das Zitat des Rahmens mit Nennung der Namen von Demeter und Persephone auch in dieser Kurzform den Mythos vergegenwärtigt, den der große Hymnus breit erzählt. – Auch der kurze 18. Hymnus auf Hermes ist mit Ausnahme von V. 1 und V. 11 f. fast wörtlich gleich mit den Versen

zeigen dasselbe deutlich aber auch die zumeist gleichartigen stereotypen Schlüsse, wo versprochen wird, den Hymnus mit weiterem Gesang zu verbinden. Der Sänger wendet sich zum Abschluß mit einer direkten Anrede (fast immer mit *χαῖρε*)⁸ an den Gott, den er vorher in epischer Weise dargestellt hat, fügt dann an den Gruß meist auch eine Bitte⁹ und schließt mit dem Versprechen weiteren hymnischen und sonstigen Gesangs. Die hauptsächlich verwendete Formel für das letzte ist: *αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς*.¹⁰

Die Komposition der meisten homerischen Hymnen ist einfach, doch gibt es auch kunstvollere Gebilde.¹¹ Uns interessiert hier jedoch allein das Thematische, das bei der Darstellung eines Gottes in den Vordergrund tritt. Nennen wir vor allem die Gestaltung von Aktionsbildern, die je nach dem Wesen eines Gottes jeweils auch unterschiedlich ausfallen müssen, wie man z. B. in den Hymnen auf Apollon, Aphrodite, Artemis oder Athena sehen kann. Wichtig ist sodann auch das Hervortreten oder Zurücktreteten von Mythos (bzw. von bestimmten mythischen Motiven) bei der Darstellung eines Gottes. Gerne ausgeführt wird die Herkunft, die entsprechende Geschichte von Zeugung, Geburt und Aufzucht, und ein besonders wichtiges Motiv ist auch das erste Auftreten vor Zeus und den Göttern, also das Aufgenommenwerden in der Gemeinschaft der Götter. Dazu kommen die Taten, welche die Macht und Art eines Gottes zeigen, seine Bereiche und Kultorte und, damit verbunden, auch die *ἀρεταί*, die sich in den Gnaden und Gaben des Gotts gegenüber den Menschen erweisen.¹² Wir werden auf diese thematischen Elemente noch zurückkommen.

2–9 und 579 des langen 4. Hymnus auf Hermes. In diesem Falle kann auch noch besonders interessieren, daß das *Ἐρμῆν ὕμνει Μοῦσα* des langen Hymnus durch *Ἐρμῆν ἀείδω* im kurzen Hymnus ersetzt ist. Es zeigt das die weitgehende Gleichwertigkeit solcher Varianten. Vgl. Anm. 13.

⁸ Hymn. 1 (auf Dionysos), 20 *καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, Διόνυσ' εἰραφιώτα*. Hymn. 3, 545 *καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, Διὸς καὶ Ἀθητοῦς υἱέ, usw.* Vgl. Hes. Theog. 104 *χαίρετε, τέκνα Διός, δότε δ' ἱεροέσσαν αἰοιδῆν*.

⁹ Die Bitte hat verständlicherweise oft eine deutliche Beziehung auf das Wesen des betreffenden Gottes: Hymn. 2, 495 bittet der Sänger Demeter und ihre Tochter, ihm als Lohn für seinen Gesang herzerfreuenden Lebensunterhalt zu gewähren, und Entsprechendes findet sich auch Hymn 30 und 31 bei Ge, der Allmutter, und bei Helios (*πρόφρων δ' ἀντ' ὧδῆς βίωτον θυμήρε' ὅπαζε*). Hymn. 11 gilt der stadtschirmenden kriegerischen Athena, die das Kriegsvolk rettet, und schließt mit der Bitte um Glück und Wohlergehen für die Gemeinschaft (*χαῖρε θεά, δὸς δ' ἄμμι τύχην εὐδαμονίην τε*). Hymn. 15 stellt die Mühen des „löwenmütigen“ Herakles und seine schließliche Seligkeit im Olymp dar, Hymn. 20. Hephaistos als Kulturbringer und Gott des Handwerks: beide Male erfolgt der Schluß mit einer Bitte um Tüchtigkeit und Segen (*δίδου δ' ἄρετῆν τε καὶ ὄλβον*). Hymn. 22, 7 endet der Preis des Poseidon mit einer Bitte um Hilfe für die Schiffer (*καὶ μάκαρ εὐμενὲς ἦτορ ἔχων πλώουσιν ἄρηγε*), und Hymn. 25, 6 schließt das fast zur Gänze aus Hesiods Theogonie entlehnte kurze Prooimion auf die Musen und Apollon mit der Bitte um Gewährung von Ehre für den Gesang (*καὶ ἔμην τιμήσας' αἰοιδῆν*).

¹⁰ Die Formel ist gegeben am Ende von Hymnus 2. 3. 4. 10. 19. 25. 27. 28. 29. 30. 33.

¹¹ Den kunstvollen Bau des Apollonhymnus hat W. Unte in seiner Dissertation „Studien zum homerischen Apollonhymnus“ (Berlin 1968) im einzelnen nachgewiesen. Zum Bau des Hymnus auf Pan (Hymn. Hom. 19) siehe meinen Beitrag in Wiener Studien 82 (1969) 5–14.

¹² Zu typologischen Aspekten der homerischen Hymnen und der Frage nach der Themenwahl des Sängers, die sich auch bei Hesiod wiederfindet, vgl. meinen Versuch „Zum Problem der Themenwahl in den homerischen Götterhymnen“ in: I. Vaslef – H. Buschhausen (Hrsgg.), *Classica et Mediaevalia. Studies in Honor of J. Szövényfi* (Washington – Leyden 1986), 147–159.

Die allerwichtigste Eigentümlichkeit der epischen Götterhymnen aber ist, daß der Gott in ihnen in epischer Weise besungen wird, was sagen will, daß der Sänger auch den Gott, dem er eingangs ein kleines oder größeres Lied weiht, mit den Ausdrucksmitteln epischer Kunst zur Darstellung bringt. Man sieht es besonders deutlich an dem fast durchgängig gleichen Beginn der Hymnen, wo der jeweilige Gott in genau der gleichen Weise als Thema des Liedes genannt wird, wie das bei den Themenangaben von Ilias und Odyssee der Fall ist.¹³ Der Themenangabe folgt dann jeweils die Entfaltung des Themas, wiederum in der üblichen epischen Weise, ein Umstand, der so offenkundig ist, daß uns der Verweis darauf genügen kann. Das Verfahren der Nennung des Themas mit nachfolgender Entfaltung desselben ist jedenfalls im hymnischen Prooimion analog zu dem im Prooimion eines jeden epischen Liedes geübten Verfahren. Gleichzeitig muß man aber das hymnische Prooimion und das eigentliche Prooimion epischer Lieder klar voneinander trennen. Jenes ist, wie gesagt, ein Vorspruch mit religiöser Thematik, dieses die Einleitung zu einem Liede, dessen Thema dabei genannt und vergegenwärtigt wird. Thema des hymnischen Prooimions ist der Gott (offenkundig zunächst vor allem eines Fests, das die Gelegenheit zu epischem Vortrag bot), Thema des zum Lied gehörigen Prooimions die jeweils passende Inhaltsangabe zu dem nachfolgenden Liede. Wie beides beim Vortrag des Sängers oder Rhapsoden seine Verknüpfung findet, kann das Schlußstück des homerischen Selenehymnus, auch wenn das Gedicht selbst offenbar ziemlich späten Datums ist, besonders klar illustrieren (32, 17–20):

Χαίρε ἄνασσα θεὰ λευκώλενε διὰ Σελήνη
 πρόφρον ἐνπλόκαμος· σέο δ' ἀρχόμενος κλέα φωτῶν
 ἄσομαι ἡμιθέων ὦν κλείουσ' ἔργματ' αἰδοῖ
 Μουσάων θεράποντες ἀπὸ στομάτων ἐροέντων.

Hier kommt sehr klar zum Ausdruck, in welcher Weise der Hymnus Beginn und Vorspruch für weiteren Gesang bedeutet, und man erkennt auch leicht, daß die am Schluß gegebene Themenangabe in einer so allgemeinen Form erfolgt, daß dieselbe vor jedem beliebigen Lied der Heroensage stehen kann.¹⁴ In vergleichbarer Weise zielen alle home-

¹³ Neben „ich singe“, „will singen“, „will gedenken“, „fange an zu singen“ steht in den Hymnen auch „Muse singe von“ (vgl. Anm. 19). Das mehr oder weniger (wenn auch nicht stilistisch) gleichwertige Nebeneinander dieser Formeln ist von Wichtigkeit (vgl. Anm. 7).

¹⁴ Dem Schluß des Selenehymnus entspricht besonders genau auch der Schluß des verwandten (und höchstwahrscheinlich vom selben Sänger stammenden) Helioshymnus (31). Er bietet (V. 17–19): χαίρε ἄναξ, πρόφρων δὲ βίον θυμήρε' ὅπαζε. / ἐκ σέο δ' ἀρχάμενος κλήσω μερόπων γένος ἀνδρῶν / ἡμιθέων, ὦν ἔργα θεὰ θνητοῖσιν ἔδειξαν. Die allgemeine Themenangabe für Heldenlied mit der (aus indogermanischer Vorzeit ererbten) Formel κλέα ἀνδρῶν findet sich in Ilias (9, 189) und Odyssee (8, 73) ebenso wie bei der Angabe über die Themen des Sängers im Theogoniprooimion (100 κλέα προτέρων ἀνδρῶπων). Die Bezeichnung ἡμιθεοί verwendet für die Heroen des Troiamythos die Ilias an einer charakteristischen Stelle (12, 23 ἡμιθέων γένος ἀνδρῶν), und auch Hesiod bezeichnet in den Erga (159 f.) das Geschlecht der Heroenzeit als ἀνδρῶν ἡρώων θεῶν γένος, οἳ καλεῶνται / ἡμιθεοί, προτέρῃ γενεῇ κατ' ἀπίρονα γαίαν. Zum Alter von Formeln des Ruhms s. Rüdiger Schmitt, Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit (Wiesbaden 1967), Kap. 2 (Der »Ruhm« als Zentralbegriff indogermanischer Heldendichtung).

rischen Hymnen auf eine tatsächliche oder ideelle Fortsetzung mit weiterem Gesang, und es war selbstverständlich die Aufgabe des Sängers oder Rhapsoden den jeweils passenden Übergang von dem einen Lied zu dem anderen zu finden.

3. Die Eigentümlichkeit der Hesiodischen Prooimien.

Mit dieser Angabe wird auch der traditionelle Hintergrund sichtbar, den die beiden Hesiodischen Prooimien voraussetzen. Der Übergang vom Hymnus zu dem weiteren Liede rechnet mit Selbstständigkeit der beiden Elemente, und die Wahl des bestimmten Hymnus ist offenbar vor allem durch die Gelegenheit des Vortrags, z. B. bei einem Götterfeste, bedingt. Hievon ist nun Hesiod dadurch unterschieden, daß seine hymnischen Prooimien nicht mit beliebiger Anwendung vor anderem Gesang rechnen, sondern direkt auf den Inhalt der nachfolgenden Gedichte zielen. Sie sind mit denselben thematisch abgestimmt, sowohl durch die Wahl des jeweiligen Hymnus (mit den darin gepriesenen Gottheiten selbst) als auch durch die Formulierung der Themenangabe in dem –letzlich ganz traditionell gestalteten– Schlußteil des Hymnus. Es gibt daher bei Hesiod zunächst jeweils die allein für den Hymnus geltende Themenangabe, wo als das Thema die zu preisenden Gottheiten genannt sind, aber dann im Schlußteil des Hymnus auch die Themenangaben für das nachfolgende Gedicht, in ausführlicher (und auch im gesamten Hymnus selbst schon vorbereiteter) Form im Falle der Theogonie, und in ganz knapper Form im Falle der Erga.

3.1. Das Prooimion der Erga.

Wir beginnen am besten mit einer Betrachtung des Prooimions der Erga, die das spätere Gedicht Hesiods sind,¹⁵ weil wir es hier mit einem leicht überschaubaren Gebilde zu tun haben. Der den Erga vorangestellte Hymnus beginnt mit einer kletischen Bitte an die Musen, von Pierien her zu kommen und von ihrem Vater Zeus zu künden, der dann als Gott der Menschenschicksale und als Gott des Rechts dargestellt wird. Und zum Schluß folgt die an diesen Gott gerichtete Bitte, für die Durchsetzung geraden Rechtes zu sorgen, und –damit verknüpft– die Ankündigung des folgenden Gedichts, bei dem der Dichter dem Perses Wahres

¹⁵ Erga 11 f. korrigiert die in Theog. 227–232 gegebene Bewertung von Eris und ihren Kindern, und Erga 659 f. erinnert in Zusammenhang mit Hesiods Sieg im Dichteragon der Leichenspiele für Amphidamas an die Helikonischen Musen und die Dichterweihe. Bezüglich des als Siegespreis gewonnenen Dreifußes heißt es τὸν μὲν ἐγὼ Μοῦσας Ἑλικωνιάδεσσ' ἀνέθηκα, ἐνθα μὲ τὸ πρῶτον λιγυρῆς ἐπέβησαν ἄοιδῆς. Es ist selbstverständlich nicht möglich, das Thema des Liedes, mit dem Hesiod den Siegespreis davongetragen hat, zu bestimmen. H. T. Wade-Gery, *Phoenix* 3 (1949), 87 (gefolgt von West im Theogoniekommentar, S. 44 f.) dachte an die Theogonie, P. Walcot, *Allusion in Hesiod*, *Rev. ét. gr.* 73 (1960) 36–39 wegen der Verse Erga 651–653 an die Sammlung der Griechen in Aulis zur Fahrt nach Troia, und E. M. Bradley, *On king Amphidamas' funeral and Hesiod's Musen*, *Parola del Passato* 30 (1975) 283–288 an ein (im Sinne von Theog. 80 ff.) gestaltetes Preislied (*eulogy*) auf Amphidamas. Bradley's Deutung der Musen als ursprüngliche »goddesses of a funeral character« (288) ist abwegig.

darlegen will. „Wahrheit für Perses“ ist also das eigentliche Thema des Gedichts. Es ist am besten, wenn wir uns den konkreten Wortlaut des Dichters vergegenwärtigen (Erga 1–10):

Μοῦσαι, Πιερίηθεν ἀοιδῆσι κλείουσαι
 δεῦτε, Δί' ἐννέπετε, σφέτερον πατέρ' ὑμνεῖουσai,
 ὄντε διὰ βροτοὶ ἄνδρες ὁμῶς ἄφατοι τε φατοὶ τε,
 ῥητοὶ τ' ἄρρητοὶ τε Διὸς μέγαλοιο ἔκητι.
 ῥέα μὲν γὰρ βριάει, ῥέα δὲ βριάοντα χαλέπτει,
 ῥεῖα δ' ἀρίζηλον μινύθει καὶ ἄδηλον ἀέξει,
 ῥεῖα δέ τ' ἰθύνει σκολιδὸν καὶ ἀγήνορα κάρφει
 Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, ὃς ὑπέρτατα δώματα ναίει.
 κλύθι ἰδὼν αἰῶν τε, δίκη δ' ἰθύνε θέμιστας
 τύνη· ἐγὼ δέ κε Πέρση ἐτήτυμα μυθήσαιμην.

Man bemerkt leicht am Beginn die formelhafte Entsprechung zur Odyssee sowohl hinsichtlich der Themennennung als auch hinsichtlich der weiteren Entfaltung des Themas mit dem relativem Anschluß der fortführenden Angaben. Man sieht freilich neben diesem gemeinsamen Gerüst auch die bei Hesiod vorliegende Erweiterung des Musenanrufs. Zum Namen im Plural treten noch weitere Angaben über die Göttinnen, welche knappen hymnischen Aussagen gleichkommen: der an sie gerichtete kletische Ruf gibt Pierien als ihren besonderen Bereich an, von woher sie gerufen werden, und bei der Formulierung des Themas kommt auch ihr Nahverhältnis zu dem Gott zur Aussage, dem der Hymnus gelten soll. Man verweist am besten dazu auf die Stellen der Theogonie, die das Verhältnis der Musen zu Zeus durch ihre breitere Aussage illustrieren können,¹⁶ und erhält durch diese Entsprechungen dann auch den Hinweis darauf, wie wichtig für unseren Dichter die knappe, aber zugleich eindringliche hymnische Ausgestaltung des Musenanrufs im Zeusproömium der Erga gewesen sein muß. Es ist das auch ein offenkundiges Indiz für die Hesiodische Autorschaft, welche nach antikem Zweifel noch in der Moderne, zuletzt wohl von Konrat Ziegler, in Frage gestellt worden ist¹⁷. Interessant an Zieglers Versuch ist sein Verweis auf Gorgias, dessen Stil hier angeblich einwirke, aber der Hinweis kann selbstredend nicht für Athetese sprechen, sondern nur als Beobachtung über den Einfluß poetischer Stilmittel in der späteren Kunstprosa brauchbar sein. Die Freude an Klangwirkungen und an Wiederholungen verschiedener Art

¹⁶ Von Wichtigkeit ist die in beiden Gedichten Hesiods im Vordergrund stehende Vorstellung der Musen als eines Göttervereins (Theog. 1–115, 915–917, 965f., 1021f.), ihre Abstammung von Zeus, Pierien (das Umfeld des Olympos) als das Geburtsland (Theog. 53) und Zeus als das besonders vornehmliche Thema des Singens der Musen (Theog. 11, 47–49, 71–75). Die Musen als Götterverein kennt freilich auch Homer, wobei die vor Katalogen stehenden Anrufungen (wie Il. 2, 484 ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι 'Ολύμπια δώματ' ἔχουσαι) das besondere Interesse verdienen. Offenkundig handelt es sich um ein traditionelles Element.

¹⁷ K. Ziegler, Das Proömium der Werke und Tage Hesiods. In: Arch. f. Rel.wiss. 14 (1911), 393–405. Ziegler datiert es in die 2. Hälfte des 5. Jh.

gilt für beide Hesiodischen Gedichte, und man versteht es auch leicht, daß diese Eigentümlichkeit besonders für die hymnischen Aussagen unseres Dichters zutrifft.

Die kleine hymnische Ausgestaltung des Musenanrufs im Prooimion der Erga enthält mit dem Verweis auf Zeus als den Vater der Musen ein Element, das, wenn noch weiter ausgestaltet, uns in das weite Feld der Mythologie über Zeus führen würde. Doch ist offenkundig, daß eine solche Ausgestaltung im Falle der Erga nicht am Platze wäre. Diese Überlegung führt uns vor Augen, daß Hesiod seinen Hymnus auf Zeus thematisch beschränkt hat. Von den vielen möglichen Aussagen über diesen Gott sind allein jene wuchtigen Kernsätze einer Aretalogie gewählt, die uns die einzigartige Macht des Gottes und sein Verhältnis zu den Menschen, die von ihm abhängen, in einer sehr allgemeinen Aussage zeigen. Die Aussage, daß Zeus es ist, durch den alle „sterblichen Menschen zugleich bekannt und unbekannt, berühmt und unberühmt“ sind, weil er es ist, der „leicht gewaltig sein läßt und leicht wieder den Gewaltigen erniedrigt, leicht auch den Erhabenen mindert und den Minderen sich mehren läßt, leicht auch den Krummen gerade richtet und den Übermächtigen dürre macht“, hat die Wucht biblischer Aussagen und eine Traditionslinie, die auch bis in den Alten Orient zurückführt. Es ist zugleich eine Aussage, die auf das vollkommenste zu der Bitte paßt, die der Dichter zum Abschluß des Hymnus an den Gott richtet, wenn er ihn auffordert, zu schauen und zu hören und für gerade Rechtsentscheidungen zu sorgen. Er, der Dichter, wolle Perses (dem Bruder, mit dem ein Rechtsstreit besteht) die Gegebenheiten darlegen, so wie sie sich verhalten.¹⁸ Zeus, der Gott der Schicksale und der Gott des Rechts, wird so vom Dichter mit einem mächtigen Bilde im Hymnus gegenwärtig gemacht, und dieses Bild des Gottes ist der Hintergrund für das Gedicht, dessen Inhalt im weiteren nicht nur dem Rechtsstreit der beiden Brüder gilt, sondern in breitem Ausholen die Grundlagen des menschlichen Daseins überhaupt zur Darstellung bringt.

3.2. Das Prooimion der Theogonie. Die mehrfachen Themenangaben.

Wenn wir nun neben das knappe Gebilde des Prooimions der Erga das sehr umfangreiche Prooimion der Theogonie halten, so wird deutlich, daß wir auch hier das Thema des Hymnus, der den Musen gewidmet ist, und das Thema des Gedichts, das der Darstellung der Göttergeschichte gilt, auseinanderhalten müssen. Auch hier folgt auf die Aussagen des Hymnus und als Abschluß desselben eine geraffte Angabe über den Inhalt des unmittelbar anschließenden Gedichts, welche die Form eines Katalogs annimmt. Die Verbindung dieses Katalogs der Themen mit dem Hymnus ist dabei besonders eng, weil die *propositio thematum* in diesem Falle Teil der Schlußbitte des Dichters an die Musen ist, von denen er

¹⁸ Diese Angabe (ἐγὼ δὲ κε Πέρση ἐτήτυμα μυθήσασμην) ist, wie gesagt, die *propositio thematis* des nachfolgenden Gedichts. Das Obige ist der Versuch, den in ἐτήτυμος liegenden spezifischen Wahrheitsbegriff, der insbesondere auf das Zutreffende und Wirkliche geht, zum Ausdruck zu bringen. Vgl. Tilman Krischer, "Ἐτυμος und ἀληθής Philologus 109 (1965) 161–174 (zu Hesiod 172 f.).

seine Inspiration erwartet. In der Bitte des Dichters kommt auf diese Weise in einer gerafften Form der Inhalt des Gedichts bereits vorgängig zur Darstellung.

Typologisch betrachtet, ist der Hesiodische Hymnus auf die Musen mitsamt der an sie gerichteten Schlußbitte eine sehr monumental ausgestaltete Form des am Beginn des Epos üblichen Musenanrufs und der damit verbundenen obligaten Themenangabe. Wir können dafür die *Ilias*, die *Odyssee* und auch einige homerische Hymnen¹⁹ danebenhalten und brauchen diesen typologischen Vergleich sonst nicht weiter zu verfolgen. Besonders wichtig ist die in allen Fällen gegebene Themenangabe, und über diese wollen wir nun noch kurz ein paar Überlegungen anschließen.

Die zur Einleitung epischer Gedichte übliche Themenangabe macht in möglichst knapper Form Mitteilung vom Inhalt des zu singenden Liedes: durch Götter- oder Heldenennamen (mit direkter Nennung oder auch periphrastischer Andeutung desselben), durch Formeln oder Begriffe, welche den jeweiligen Mythos zusammenfassend angeben können, und schließlich auch (wie im Falle der *Theogonie*) durch etwas ausführlichere Propositionen von Themen- oder Handlungsreihen. Solche vorgängige Bezeichnung des Inhalts der kommenden Handlung ist dabei nicht allein auf den Anfang der Lieder beschränkt, sie findet sich auch vor Teilen der Geschichte, und etwa in der *Odyssee* ist die Methode der vorgängigen Ankündigung mit nachfolgender Ausführung fast durchgehend eingehalten.²⁰ Der Dichter beginnt mit der Ankündigung seines Themas, das durch Μουσάων zusammen mit Ἑλικωνιάδων vollkommen bezeichnet ist. Das Thema „helikonische Musen“ gilt für den Teil von 1–35, und in ihm ist alles das, was diese formelhafte Bezeichnung einschließt, auch ausgeführt. Zuerst im Hinblick auf den Berg, den Hesiod als Besitz und Kultplatz der Musen empfindet und auch durch Nennung von mehreren dortigen Plätzen vergegenwärtigt (Vers 2–7), dann im Hinblick auf das Tun der Musen, von dem zunächst das Tanzen und Schreiten (Vers 3–10), dann das Singen in Erscheinung tritt (Vers 10–21). Damit ist der erste größere Abschnitt bezeichnet (V. 1–21), an den der zweite Abschnitt, die Dichterweihe Hesiods, anschließt (V. 22–35). Die Dichterweihe ist als einmaliger Vorgang²¹ einer Begnadung und Beauftragung, die dem Autor selbst zuteil geworden ist, klar abgegrenzt, andererseits mit der vorausgehenden Beschreibung des Singens der Musen thematisch verknüpft. Interessieren muß uns ferner, daß die einleitende Angabe αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδὴν ganz offenkundig eine sehr allgemeine Aussage ist, zu der alles Folgende die

¹⁹ Mit einer Musenanrufung beginnen die Hymnen 4 (auf Hermes), 5 (auf Aphrodite), 9 (auf Artemis), 14 (auf die Mutter der Götter), 17 und 33 (auf die Dioskuren), 19 (auf Pan), 20 (auf Hephaistos), 31 (auf Helios) und 32 (auf Selene).

²⁰ Zu dieser Technik der Exposition vgl. Verf., ‚Kleiderdinge‘. Rüstungs- und Ankleideszenen in der *Odyssee*: Ein Beitrag zur epischen Typologie und zur Struktur des Gedichts. In: Sprachkunst 23 (Wien 1992), 25–55. – Die Funktion von „Character Doublets“ in der Handlungsführung in der *Odyssee*. In: Εὐχὴν Ὀδυσσεύ. Πρακτικά του Ζ' Συνεδρίου για την Οδύσσεια, Ithaka 1995, 99–115.

²¹ Das einmalige Ereignis ist mit dem typischen Einsatz αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον κτλ. signalisiert. Für Parallelen vgl. die bei West angeführten epischen und lyrischen Stellen.

Ausführung liefert.²² Wir finden also auch hier den Vorgang, der uns bei der Frage nach der Themenangabe aufgefallen war. Die den Vorgang und dessen Resultat zusammenfassende Aussage (V. 22) wird ergänzt durch die Umstände, unter denen die Begnadung geschah, mit Angabe der typischen Epiphanierede gegenüber dem einzelnen Hirten, Schilderung des Akts der Begnadung (Gabe des Stabs des Sängers und der Stimme) und der Beauftragung bezüglich der Themen des Gesangs (Göttergeschichte und fortwährender Preis der Musen). Diese Schilderung einer vom Dichter erlebten Epiphanie, in der auch das gesamte Dichtertum Hesiods gründet, ist ohne Zweifel von höchster Wichtigkeit für das Prooimion, doch hat der Dichter offenbar auch die Empfindung gehabt, mit der ausführlichen Aussage über die Begnadung seiner eigenen Person sich in die Nähe der Gefahr einer Grenzüberschreitung begeben zu haben, und das ist doch wohl der Grund, warum er die Verse über den ihm gegebenen Auftrag der Musen mit dem Verse 35 ἀλλὰ τί μοι ταῦτα περὶ δρυὶν ἢ περὶ πέτρῳ; abgebrochen hat.²³

Der neue Einsatz mit der Beginnformel der Hymnen in V. 36 macht deutlich, daß das Prooimion der Theogonie als Doppelhymnus gebaut ist. Aus dem ersten Hymnus (auf die helikonischen Musen) folgt ein zweiter (auf die olympischen Musen), der freilich thematisch so gegliedert ist, daß die schon beschriebene Triptychonform entsteht. Es ist nicht schwer die inhaltliche Abfolge anzugeben: der Dichter schildert das zur Freude ihres Vaters geschehende Singen der Musen im Olympe (V. 36–52); dann die Zeugung der Göttinnen durch Zeus in

²² Das Wort διδάσκειν wird gerne in Zusammenhang mit der Begabung durch Götter verwendet (vgl. Il. 5, 51; 23, 307.; Od. 8, 481 und 488 (Μοῦσ' ἐδίδαξε); Hymn. Hom. 5, 12 und 14; 20, 3). Besonders wichtig in unserem Zusammenhang ist auch Erga 662 (Μοῦσαι γὰρ μ' ἐδίδαξαν ἀθέσφατον ὄμνον αἰεῖν) als Begründung für die Fähigkeit, ein Lied auch über Dinge zu singen, bei denen die persönliche Erfahrung gering ist. Es geht um die Regeln über die rechten Zeiten der Schifffahrt. Wissen als wesentlicher Teil der Sängertradition ist hier besonders greifbar.

²³ Über diesen Vers ist viel geschrieben worden, zuletzt von W. Pötscher, Baum und Felsen. Zu Hom., Il. 22, 126 ff., Od. 19, 163, Hes. Theog. 35. In: Ziva Antika 45 (1995 = Sertum Gantierianum), 265–270. Hesiod behalte bei seiner Abwandlung des sprichwörtlichen Ausdrucks „den Gedanken von der Herleitung und dem Anfang“ (wie in der Odyssee– bzw. der Iliasstelle) bei und bezeichne damit „jenen Platz“, „an welchem nach des Hesiod Glauben ihm die Musen die Fähigkeit zu dichten gaben“. Dem kann man im Prinzip wohl zustimmen, doch muß Fixpunkt der Interpretation in jedem Falle bleiben, daß das mit dem Vers 35 gegebene Abbrechen der vorhergehenden Aussage nach dem Typus des Verses Il. 22, 122 (ἀλλὰ τί μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυρός;) geschieht und der durch ταῦτα zusammengefaßte Teil der Aussage durch περὶ δρυὶν ἢ περὶ πέτρῳ eine einschränkende Bewertung erfährt. Daß sich die Nuance dieses „Aber was soll mir denn das, dies Reden von Eich' oder Felsen?“ für sich nicht mehr genau feststellen läßt, schadet wenig, weil der Kontext ausreichend Hinweise gibt: Der nachfolgende Hymnus auf

die olympischen Musen realisiert nicht nur den von den Göttinnen zuletzt gegebenen Befehl zu hymnischem Preise ihrer selbst, er spiegelt auch die übrigen Themen ihres Auftrags, der also sehr ernst genommen wird. Ferner bleibt, wenn man will, der vorausgehende Hymnus auf die helikonischen Musen im Bereich von Eiche und Fels; doch ist der Bezugspunkt für ταῦτα in V. 35 wohl nicht der gesamte Hymnus auf die Musen am Helikon, sondern nur der die Person des Dichters direkt betreffende Teil (also V. 22–34). Hinsichtlich der helikonischen Musen macht Hesiod bereits durch den V. 25 deren Identität mit den olympischen Musen deutlich. Er wird also auch die Bedeutung des heimischen Kultplatzes als solchen gewiß nicht haben einschränken wollen. Besonders interessant ist im übrigen auch das Zitat des Verses 35 durch Porphyrios, V. Plot. 22 (ἐ 127 Harder): Porphyrios bricht damit das lange Reden über das problematische Urteil des Longinos bezüglich Plotin ab und geht im Folgenden zu dem Zeugnis des Gottes von Delphi über.

seiner Verbindung mit Mnemosyne, die nachfolgende Schwangerschaft und Geburt, deren Ort (knapp unterhalb des Gipfels des Olympos) für die Musen ihr Wohnsitz bleibt (V. 53–67); schließlich den ersten Gang zu Zeus, ihren Vater, auf den Olympos, mit dem dabei gesungenen Preis des Gottes durch die neun Göttinnen, deren Namen zum Abschluß in einem Katalog aufgezählt werden (V. 68–80). Auf diese Weise rundet sich der dem Dasein der Musen im Olympos gewidmete Teil des Hymnos (36–80), und es folgt, angeknüpft an den V. 80, eine Aretalogie der Musen, in welcher ihr Verhältnis zu den Königen (welche mit musisch begnadeter Rede Streit schlichten können) und zu den Sängern (welche mit ihrem Gesang Leid lösen können) zur Darstellung kommt. Das Ganze ist eine Verherrlichung der Gaben der Musen (V. 81–103), und daran schließt der Dichter (V. 104–115) seinen Gruß und seine Bitte um die Gabe des Liedes (mit *propositio thematum*, welche eine geraffte Inhaltsangabe der Theogonie beibringt). Die Verknüpfung von Aretalogie und Bitte ist selbstverständlich besonders passend, und sie hat im übrigen eine genaue Entsprechung im Prooimion der *Erga*, wo der gesamte Hymnos allein durch das Thema der Aretalogie bestimmt ist. Das Prooimion der Theogonie ist dagegen durch eine Mehrzahl von Themen bestimmt, die dabei kunstvoll in Beziehung zueinander gesetzt sind.

3.3. Das Prooimion der Theogonie: Themenangaben der Abschnitte und Zuordnung der Teile.

Über die kunstvolle Beziehung der Teile aufeinander muß man nun wohl noch etwas ausführlicher sprechen. Sie scheint leicht demonstrierbar, wenn man sich die Abschnitte vergegenwärtigt, die wir angegeben haben. Es gibt aber die Tendenz, die Legitimität von klaren Abgrenzungen und von kunstvollen Zuordnungen für die frühe Dichtung überhaupt in Frage zu stellen, und ein Beispiel dafür sei daher zunächst angeführt. W. J. Verdenius hat am Ende seiner für Einzelfragen wertvollen „Notes on the Proem of Hesiod's *Theogony*“²⁴ die Feststellung angebracht, daß die Einheit des Prooimions nicht in einem gegenseitigen Bezug seiner Teile bestehe, sondern durch den ununterbrochenen Zusammenhang der Entwicklung gegeben sei.²⁵ Und er hat versucht, dies zu demonstrieren: Die Musen bewegten sich im

²⁴ Mnemosyne, S. IV, 25 (1972), 225–260. Im Hintergrund steht selbstverständlich die theoretische Vorstellung von einem fortlaufenden Strom von Assoziationen als dem primären Denkgesetz archaischer Dichtung. Vgl. dazu auch W. J. Verdenius, L' Association des idées comme principe de composition dans Homère, Hésiode, Théognis. In: Rev. ét. gr. 73 (1960), 345–361.

²⁵ Die Feststellung lautet im Original: „the unity of the poem does not lie in the interdependence of its parts but in the continuity of its progress“. Diese Formulierung variiert eine vorher gemachte Aussage, welche die Feststellung von Ordnungsmustern im Prooimion der Theogonie, wie es scheint, grundsätzlich bestreitet, wobei P. Walcot, The Problem of the Prooemium of Hesiod's *Theogony*, Symb. Osl. 33 (1957) 37–47, E. M. Bradley, The Relevance of the Prooemium to the Design and Meaning of Hesiod's *Theogony*, Symb. Osl. 41 (1966) und meine Arbeiten (mit gleichzeitigem Verweis auf eine Rezension von M. L. West, wozu unten Anm. 36) angeführt werden. Die Aussage will ich im Original zitieren, damit man sich über den Wert der bei Verdenius gegebenen Begründung der Abfolge ein Urteil bilden kann. Er sagt: The composition of the poem does not follow a fixed scheme, but may best be explained from the assumption that Hesiod tried to combine the traditional elements of a hymn with his personal conception of the Muses, and that his train of thought was lead

Eingang des Hymnus vom Helikon auf den Olymp,²⁶ und das lasse Hesiod sich an den Ort erinnern, wo er ihnen begegnet war; ihre Wirkung auf ihn und sein Leben erinnere ihn auch an ihre Wirkung auf die Götter;²⁷ der hauptsächliche Ort ihrer Tätigkeit lasse den Ort der Geburt assoziieren, der Geburtsort den Wohnort, der Wohnort die Genossen, und die Genossen die Schönheit der Stimme, und diese lege ihm eine Rückkehr zu der Beschreibung des Weges auf den Olymp nahe,²⁸ der Olymp lasse Zeus, und Zeus die Aufzählung der Namen seiner Kinder assoziieren; an den letzten Namen schließe der Gedanke an den Einfluß der Musen auf die Könige und der Könige auf ihre Zuhörer, und daran wiederum der Gedanke an den analogen Einfluß der Sänger, wenn diese über große Männer und die Götter singen. Auf das letzte konzentriere sich sodann auch Hesiod, und dafür brauche er die Hilfe der Musen.

Welch chaotische Wahrnehmung eines sehr geordneten Gedichts! Der Fehler liegt an der Optik, und diese hat ihren Grund zunächst offenbar in der wie selbstverständlich gemachten Voraussetzung, daß das Gedicht eine nur geringfügige Disposition besitzt, verbunden mit einer Theorie, die, genau besehen, allein aus geläufigen anthropologischen Vorurteilen stammt. Die Theorie rechnet mit einer ungehemmt vom jeweiligen Punkt zum

by a number of associations of ideas. The movement of the Muses from Helicon to Olympus reminds him of the place where he had met them; the influence exercised by them on his own life induces him to describe their influence on the gods; the place of their main activity suggests their birth-place; the birth-place suggests the dwelling-place; the dwelling-place suggests their companions, and these suggest the quality of their voice; the latter suggests a return to the description of their way to Olympus (68 ἐπήρατον ὅσσαν ἱεῖσαι ... 10 περιάλλεα ὅσσαν ἱεῖσαι); Olympus suggests Zeus, and Zeus suggests the main subject of the *Theogony*, the names of his children; the last name suggests the Muses influence on kings; this influence manifests itself in the influence exercised by the kings on their audience; a similar influence is exercised by poets celebrating great men and the gods (100–1 κλεῖα ... ὑμνήσει); Hesiod will now concentrate on celebrating the gods, for which he needs the help of the Muses (105 κλείετε)."

²⁶ Diese Annahme wird – vollkommen willkürlich – in die Aussage des V. 10 hineingelesen. Als ob es nicht fast notwendig wäre, daß ein Hymnus, der den „helikonischen Musen“ gilt und seinen Abschluß in einer Dichterweihe hat, die unter dem Helikon (also an seinem Fuß oder Hang) spielt, durchgehend im Bereich des Berges bliebe.

²⁷ Im Grunde ist in Hesiods Prooimion von einem Einfluß der Musen auf die Götter fast nicht die Rede. Nicht zufällig tritt von dem ganzen Götterverein nur Zeus, der Vater und Herrscher in Olymp und Himmel, in Erscheinung (eine Ausnahme machen 43 die δῶματα ἀθανάτων und 64 die Erwähnung der Chariten und des Himeros als Wohngenossen). Die Darstellung eines Gottes im Rahmen der Göttergemeinschaft, insbesondere der (nach der Geburt erfolgende) erste Weg dorthin ist ein festes (wenn auch nicht obligates) Element der Hymnen. Wie es jeweils gestaltet wird, ist wesentlicher Teil der Aussage.

²⁸ Wie der Verweis von Vers 67 auf Vers 10 (jeweils ὅσσαν ἱεῖσαι) zeigt, orientiert sich diese Aussage allein an der kontextwidrigen Voraussetzung, daß in V. 10 ein Gang der Musen zum Olymp gemeint sei. Der Wunsch der Verknüpfung dieser beiden Stellen geht dabei so weit, daß alle übrigen Stellen, wo ὅσσαν ἱεῖσαι vorkommt, ignoriert bleiben. Es ist das V. 10 (gefolgt von einem Katalog von Götternamen als Themen des Gesangs der Musen), V.43 (gefolgt von einem Katalog der Themen des Musengesangs), V. 65 (gefolgt von der Angabe über πάντων .. νόμους καὶ ἦθεα κεδνὰ ἀθανάτων als Themen des Musengesangs) und V. 67 (zum Abschluß der zitierten Angabe von V. 66 f. unter Wiederholung des Einsatzes von 65). Nach Verdenius sind das allerdings wohl „the similarities and connections assumed by H. Schwabl“ (Mnemos. 1972, 259, 2), die wegen ihrer zu großen Künstlichkeit außer Betracht bleiben müssen. In Wahrheit handelt es sich jedoch um den völlig eindeutigen Fall einer durch feste Formelelemente und analoge Bausteine definierten Motivreihe, welche mit Variationen immer wieder den Inhalt des Musengesangs angibt.

nächsten fortlaufenden Assoziationsreihe, schließt also auch die Anerkennung von Überordnungen möglichst weitgehend aus, und dazu verwandeln sich alle Elemente der Abfolge, die beobachtet wird, auf wunderbare Weise auch noch in Begründungen. Das letzte sei nur an einem Punkte illustriert: Es ist ohne Zweifel richtig beobachtet, daß der letzte Vers des Katalogs der Musennamen (V. 80), mit dem eine Angabe über das Nahverhältnis der Kalliope zu den Königen gemacht wird, den Anknüpfungspunkt für den folgenden Abschnitt über Begnadung „zeusgenährter Könige“ durch die Musen bildet. Es muß aber doch sehr fraglich bleiben, ob sich dies im Sinn einer Abfolge von Assoziationen deuten läßt, was wohl heißen müßte, daß, bloß weil der Dichter mit Kalliope an die Könige geraten ist, er dann auch noch den weiteren Abschnitt über die Könige und dann die Sänger angeschlossen hätte.

Stellen wir dem eine andere Theorie entgegen. Eine Theorie, die von der Beobachtung ausgeht, daß die griechische epische Dichtung bereits in ihren Anfängen zu der Bildung von klar erkennbaren Abschnitten tendiert. Eine Theorie, die auch weiß, daß in derselben griechischen epischen Dichtung die Tendenz besteht, die Inhalte solcher Abschnitte jeweils schon im Eingang auf knappe und möglichst umfassende Weise anzugeben. Das klarste und einfachste Beispiel dafür ist die obligate Themenangabe am Anfang der Gedichte, aber die Tendenz dazu besteht allenthalben, und zwar so daß sehr oft auf eine zusammenfassende und damit auch orientierende Aussage die Entfaltung des angegebenen Sachverhalts oder die Ausgestaltung der Geschichte folgt. Das angedeutete Verfahren hat eine gewisse Natürlichkeit und basiert letztlich auch auf Grundprinzipien der Sprache (und Erfordernissen des verständlichen Erzählens), es läßt sich dieselbe Tendenz daher z. B. auch in südslawischer mündlicher Epik feststellen.²⁹ Aber das Verfahren ist bei Hesiod ganz besonders ausgeprägt, so daß es, wenn man sich nur darum bemüht, auch nicht schwer fallen kann, die jeweiligen Hauptabschnitte seiner Dichtung festzustellen. Wir haben das im großen und ganzen oben schon getan, können uns jetzt also darauf konzentrieren, die wie Themenangaben fungierenden Einleitungsverse der Abschnitte des Theogonieprooimions mitsamt der darauffolgenden Ausgestaltung der Aussage etwas genauer zu betrachten und auch vergleichend nebeneinanderzuhalten. Dabei müßten uns die Hauptpunkte eines Beziehungssystems, sofern ein solches gegeben ist, von selbst in die Augen springen.

Der erste Teil des Hymnus (A), der durch die Themenangabe „Helikonische Musen“ hinsichtlich seines Inhalts völlig klar bestimmt ist, handelt (1) vom Tanzen und Singen der Musen auf dem Helikon und führt von dort hin zu dem (2) einmaligen Vorgang der am Fuße des Helikon spielenden Dichterweihe, in der Hesiod seinen Auftrag erhält. Es genügt, jeweils den einleitenden Vers auszuschreiben, um sich die Disposition und die Themen der beiden Abschnitte zu vergegenwärtigen. Man vergleiche:

(V. 1) Μουσᾶων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰεΐειν

(V. 22) αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν αἰοιδῆν.

²⁹ Man kann ein paar Angaben dazu in dem in Anm 3 zitierten Beitrag „Was lehrt mündliche Epik für Homer?“ finden.

Der zweite Teil des Hymnus (B) folgt aus dem Auftrag, der an den Dichter ergangen ist, und auch hier ist der allgemeine Inhalt durch die erste thematische Angabe „die Musen, welche Zeus dem Vater mit ihrem Liede auf dem Olymp den mächtigen Sinn erfreuen“ klar bestimmt. Die Durchführung erfolgt in drei Abschnitten, von denen der erste (1) das Singen der Musen vor Zeus auf dem Olymp, der zweite (2) ihre Zeugung und Geburt, und der dritte (3) ihren ersten Gang zu Zeus auf den Olymp zum Gegenstand hat. Auch hier führt die Darstellung von einem dauernden Zustand (1) hin zu einem einmaligen Geschehen, der nach der Verbindung von Zeus und Mnemosyne erfolgenden wunderbaren Geburt der neun Musen (2) und deren daran anschließenden ersten Gang zu Zeus und den Göttern auf dem Olymp (3)³⁰. Den Schluß bildet ein Katalog der Musennamen, der mit den neun sprechenden Namen zusammenfassend zum Ausdruck bringt, was als Tun der Musen vorher im einzelnen dargestellt war. Auch hier ist es möglich, die einleitenden Verse der Abschnitte wie Themenangaben derselben aufzufassen. Man vergegenwärtige sich:

- (V. 36 f.) τύνη, Μουσάων ἀρχώμεθα, τὰ Διὶ πατρὶ
 ὕμνευσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου
(V. 53 f.) τὰς ἐν Πιερίῃ Κρονίδῃ τέκε πατρὶ μιγείσα
 Μνημοσύνη, κτλ.
(V. 68) αἱ τότε ἴσαν πρὸς Ὀλυμπὸν ἀγαλλόμεναι ὅπῃ καλῇ

Der dritte Teil des Hymnus (C) knüpft an den letzten Vers des Katalogs der Musennamen an, der die besondere Beziehung der Kalliope zu den Königen feststellt und geht damit über zu dem neuen Thema der Aretalogie (1), d.h. der Darstellung der Macht der Musen und der Wirkung ihrer Gaben im Bereich der Menschen. Die Aussage behandelt zuerst den von den Musen mit Redegabe begnadeten König und dann analog dazu den Sänger, der von den Musen kommt: der eine weiß mit seiner Rede Streit zu schlichten und der andere mit seinem Liede Leid zu bannen. Und an diese Aussagen über die Wirkung der Gaben der Musen schließt zuletzt unmittelbar die vom Dichter an die Musen gerichtete Bitte (2) um die Gabe des Liedes, das –wie die den Inhalt angegebende *propositio thematum* deutlich macht– offenbar auch die Erfüllung des dem Dichter von den Musen gegebenen Auftrags (A 2) darstellt, das Geschlecht der Götter zu besingen.³¹ Auch hier, im dritten Teil des Hymnus, genügt die Vergegenwärtigung der einleitenden Verse, um die jeweiligen Themen der Abschnitte festzustellen:

- (V. 81) ὄν τινα τιμήσωσι Διὸς κούραι μεγάλοιο (κτλ.)
(V. 104 f.) χαίρετε, τέκνα Διός, δότε δ' ἡμερόεσσαν ἀοιδήν,
 κλείετε δ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἑόγγων (κτλ.)

³⁰ Die typologische Entsprechung von vor allem (A 2) und (B 3) wird deutlich auch durch die Einsätze: V. 22 αἱ νύ ποδ' κτλ. und V. 68 αἱ τότε κτλ.

³¹ Die Beziehung ist durch die gleiche zusammenfassende Formel in V. 33 (καὶ μ' ἐκέλονθ' ὕμνεϊν μακάρων γένος αἰὲν ἑόντων) und in V. 105 (κλείετε δ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἑόντων) unüberhörbar. Beide Stellen beziehen sich auch zurück auf V. 21, den Schluß des Götterkatalogs. Der Dichter erfüllt den Auftrag von V. 34 (Hymnus auf die Musen) in V. 36 ff., und den Auftrag von V. 33 in 105 ff. bzw. 116 ff.

3.4. Das Prooimium der Theogonie. Entfaltung und Verknüpfung der Abschnitte.

Es wird nicht notwendig sein, den Inhalt der einzelnen Abschnitte noch ausführlicher darzustellen. Das Entscheidende ist, daß die Abschnitte in sich jeweils deutlich Zusammenhänge darstellen, und daß der Dichter außerdem bestrebt ist, diese in sich zusammenhängenden Teile seiner Komposition auch untereinander zu verknüpfen. Es genügt, wenn wir uns für die einzelnen Abschnitte als Baugesetz vergegenwärtigen, daß auf eine allgemeine Aussage, die den Inhalt im wesentlichen bereits umfaßt, jeweils eine Ausführung folgt, welche Einzelheiten nachbringt und mit ihnen den Umriß der ersten Aussage zu einem vollen Bilde ergänzt.

Wir zeichnen nun nicht die Gedankenentwicklung von allen sieben Abschnitten nach, welche die Untereinheiten des Theogoniprooimions darstellen, sondern wir bemühen uns, etwas von den Verfahren zu illustrieren, welche bei der Entfaltung der thematischen Hauptgedanken (die im Eingang fast immer in kenntlicher Weise formuliert sind) angewendet werden. Das verwendete Verfahren ist am leichtesten aufzeigbar im Falle des allerletzten Abschnitts, der Schlußbitte (V. 104 ff.), wo ein Katalog vorliegt. Der Dichter bittet die Musen zuerst um Gesang, konkretisiert das dann im nächsten Vers durch Nennung des genauen Themas (ἄθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἐόντων) und bringt sodann (ab 106 ff.) die Entfaltung des in der allgemeinen Formel Beschlossenen, so daß – immer noch allgemein – zunächst nach den Nachkommen von Erde und Himmel, von Nacht und von Pontos gefragt wird (106 f.). Es folgen Verse (108–110), die mit der Frage nach dem Werden der Erde noch weiter in die Urzeit zurückgehen (und gleichzeitig mit der Erde, den Flüssen, dem Meer, den Sternen und dem Himmel ein Bild der Oberwelt umreißen), und dann schließt mit V. 111 daran die Frage nach der Generation der olympischen Götter und deren Geschichte (Verteilung der Ehren und erste Besetzung des Olymps). Die letzten Verse (114 f.) runden mit erneuter Anrufung der Musen und Zusammenfassung der Bitte das Ganze ab und formulieren dabei so, daß der erste Vers der Theogonie (116) direkt anschließen kann.

Es ist wohl nicht notwendig, das hier geübte Verfahren der katalogischen Aufzählung durch homerische Parallelen zu illustrieren. Es genüge der Verweis auf Tilman Krischer, der das Prinzip des καταλέγειν für die epische Dichtung mit Recht stark in den Vordergrund gerückt hat.³² Wichtig ist, daß das Verfahren der katalogischen Entfaltung sich auch bei der Entwicklung von Aktionsbildern feststellen läßt, wofür der Beginn des helikonischen Hymnus als Beispiel dienen mag. Hier gibt es zunächst die formelhafte Nennung des Themas „helikonische Musen“, dann die Entfaltung des im Epitheton Ausgesagten durch einen fast tautologischen Relativsatz („welche den großen und hocheiligen

³² Vgl. die in Anm. 18 zitierte Arbeit. Ferner: Formale Konventionen der homerischen Epik (=Zetemata 56), München 1971, 131–160. Vgl. auch Verf., Vorbedingungen griechischer Philosophie in der frühen Dichtung. In: H. Koskenniemi – S. Jäkel – V. Pyykkö (Hrsg.), Literatur und Philosophie in der Antike (= Annales Univ. Turkuensis, Ser. B, Tom. 174), Turku 1986, 19–33.

Berg Helikon innehaben“) und die nachfolgende Darstellung des Berges mit seinen verschiedenen Plätzen in dem Aktionsbild der tanzenden Musen: die Quelle, der Altar des Zeus, die Badeplätze (Permessos, Hippoukrene, Olmeios) und der höchste Gipfel, von dem her die Musen schließlich singend kommen, wobei die Themen des Gesangs mit dem Katalog der besungenen Götter (V. 11–21) ausgesagt werden.

Die Entfaltung des Themas „olympische Musen“ (36 ff.) geschieht ähnlich wie in dem vorangehenden Hymnus auf die „helikonischen Musen“, doch ist die Formung stark bedingt durch den Anschluß an das Ende desselben (womit auch das Singen und die Stimme im Vordergrund steht). Trotzdem ist die Entwicklung auch ähnlich wie bei dem Beginn des Hymnus auf die helikonischen Musen. Der das Thema angegebende Göttername (36) wird näher bestimmt durch den Relativsatz „welche Zeus dem Vater im Olymp mit ihrem Gesang den gewaltigen Sinn erfreuen“, und dann folgt eine Ausführung über dieses erfreuende Singen zunächst mit der allgemeinsten Inhaltsangabe, die möglich ist (V. 38),³³ sowie mit einer breiten Ausmalung von Pracht und Wirkung des Klangs der einträchtigen Stimmen im Bereich der Wohnungen des Zeus und der Götter auf dem Olymp, bis schließlich mit 44–50 durch einen Katalog auch der Inhalt des Gesangs angegeben wird. Die Abfolge ist also ganz so wie im ersten Abschnitt des Hymnus auf die helikonischen Musen, nur daß dort vor dem Katalog der Götter als Themen der Gesänge breit das Tanzen auf dem Berge ausgeführt ist, hier jedoch die Wirkung der Musenstimmen und der Klang des Singens im Bereich des Olymps. Man sieht die offenkundige Analogie und gleichzeitig auch den Willen zur Variation im Rahmen der einander entsprechenden Themen. Für die restlichen Teile genüge hier der Hinweis darauf, daß ab V. 63 ff. das Miteinander von Tanzen und Singen das Aktionsbild der Musen bestimmt und daß dort in besonderem Maße auf den Katalog der Musennamen als Schluß gezielt wird.

Als weiteres und letztes Beispiel sei auch noch die Dichterweihe (V. 22–35) angeführt, weil hier nicht Beschreibung, sondern Erzählung die Gestaltung bestimmt. Aber, wie schon gesagt, auch hier wird eine allgemeine Aussage, welche das Resultat festhält, an den Anfang gestellt (V. 22). Wenn dazugefügt wird, daß die Dichterlehre beim Schafehüten unterhalb des Helikon geschah (V. 23), so betont das mit dem Hirten ein Element, das auch für die Epiphanierede (V. 26) wichtig ist, und mit dem Helikon nochmals den Berg, an dem das Geschehen spielt. Das Folgende ist die Ausführung in drei Schritten: Damals sagten die Musen zu mir (folgt die direkte Rede), gaben mir Stab und Stimme... und befahlen mir, von

³³ Der V. 38 wiederholt mit Ergänzung zur vollen Formel den V. 32 und bringt damit die aus der Ilias bekannte Formel über das Wissen des Sehers (I, 70 Kalchas, ὃς ἤδη τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντων), mit der die gesamte Realität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erfaßt ist. Der Inhalt dieser Formel ist weiter als der der sonstigen Themenangaben der Theogonie, und so ist auch die konkretisierende Weise der Gedankenschritte in der Aussage von 31 ff. wichtig. Auf „gottesfüllte Stimme“ folgt die Möglichkeit der „Kündung des Wissens von Vergangenheit und Zukunft“, dann der Auftrag, „das Geschlecht der immerwährenden Seligen zu besingen“. Für Kündung der Zukunft kann man auf die im Zeitaltermythos der Erga vorliegende Voraussage über das Ende des eisernen Geschlechts (174–201) verweisen, und für Wissen in einem umfassenden Sinn auf den Charakter der Erga als Lehrgedicht, insbesondere die Aussage von V. 662 (vgl. Anm. 22).

den Göttern zu singen und den Hymnus auf sie nie zu vergessen. Wir brauchen des hier nicht weiter auszuführen.

Ein wichtiges Mittel für die Verknüpfung der Abschnitte ist die Juxtaposition von verwandten Aussagen an den Grenzen, wo sie einander berühren. So führt der Dichter in dem Hymnus auf die helikonischen Musen (A) die Aussage über das Tanzen und Singen der Musen am Helikon (A 1) hin zu einem ausführlichen Katalog der besungenen Götter, der in einem sehr traditionellen allgemeinen Vers endet (21 ἄλλων τ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἑόντων). Daran schließt der Abschnitt mit der Dichterweihe (A 2), die, wie gesagt, zunächst knapp statuiert (22), dann ausgeführt wird. Die Ausführung schließt mit dem Auftrag der Musen, der mit einer analogen zusammenfassenden Formel (V. 33) wie im V. 21 ausgedrückt wird, so daß der Abschnitt 22–35 in einem Hauptpunkte gleich wie der Abschnitt 1–21 endet. Es scheint offenkundig, daß durch diese Abfolge die Aussage von V. 11–21 in dem V. 33 gegenwärtig bleiben muß.

Der Hymnus auf die olympischen Musen (B) ist mit dem vorangehenden Hymnus auf die helikonischen Musen auf das engste verzahnt. Nicht nur wird der Auftrag, die Musen immerdar hymnisch zu besingen (V. 34), sogleich befolgt (V. 36), es kehren auch die Formeln des Auftrags in chiasmatischer Abfolge wieder, so daß in den Versen 37 und 33 ὑμνεῖν, in den Versen 38 und 32 τὰ τ' ἐσοόμενα πρό τ' ἐόντα und in den Versen 39 und 31 αὐδῆ einander entsprechen. Es könnte die Identität des Gesangs der Musen und des Gesangs, den sie vom Dichter fordern, nicht deutlicher durch Wort und Klang zum Ausdruck kommen. Der erste Abschnitt (B 1) ist durch Ringkomposition gerundet, insofern der V. 37 in dem V. 51 wiederholt wird und dazu in V. 52 der Formelvers Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο tritt, der als zusammenfassende Wesensangabe auch als Ausdruck des Themas unseres Hymnus (B) paßt. An ihn knüpft der Abschnitt über die Zeugung und Geburt der Musen (B 2) und potentiell auch der daran anschließende über den ersten Gang zum Olymp und zum Vater, dem Herrn des Himmels (B 3). Die Komposition ist aber insofern etwas komplexer gestaltet, als die Erzählung über Zeugung, Geburt und Geburtsort (auch hier geht der Ausführung eine allgemeine Feststellung voraus, V. 53–55)³⁴ zu der Aussage hinführt, daß der Ort der Geburt für die Musen auch weiterhin ihr Wohnort und Tanzplatz bleibt (V. 63–67). Damit fügt sich an die Schilderung des einmaligen Vorgangs die Feststellung eines dauernden Zustandes,³⁵ und das gibt dem Dichter auch Gelegenheit,

³⁴ Wie schwierig dem modernen Leser das Erfassen des dem Epos vollkommen geläufigen erzähltechnischen Vorgangs (allgemeine Aussage mit anschließender Ausführung) fällt, mag ein Zitat aus Kurt von Fritz (Festschrift Bruno Snell, München 1956, 37) zeigen, der das Ganze folgendermaßen gelesen hat: „In v. 53 war gesagt worden, daß Mnemosyne die Musen in Pierien, also doch wohl am oder in der Nähe des Olymp, geboren hat. Dann hat der Dichter – auch hier gegen die chronologische Reihenfolge – die Geschichte ihrer Empfängnis nachgeholt. Darauf kehrt er mit v. 60 zu ihrer Geburt zurück“.

³⁵ Die Verse 63–67 sind seit Wolf meistens athetiert worden, so noch von Rzach und von Mazon. K. von Fritz hat die Verse in der Festschrift Bruno Snell (München 1956) 37 f., vor allem mit Verweis auf die Entwicklung der Musennamen in 77 ff., gut verteidigt. Es zeigt sich bei der Einbindung dieser Verse jedoch eine gewisse Künstlichkeit, da Hesiod sie an ihren Ort gesetzt hat, um damit gleichzeitig einen Abschluß für die Kette der Aussagen über die Themen des Musengesangs (vgl. 11 ff. 44 ff. 66 f., jeweils vorher eingeleitet mit ὅσσα ν

erneut eine die Themen des Gesangs der Musen allgemein bezeichnende Aussage (V. 66 f.) anzubringen.³⁶ Daran schließt der dritte Abschnitt (B 3), der mit dem ersten Gang der Musen zum Olymp und zu Zeus (was die Geburtsgeschichte fortsetzt) einen Hymnus auf Zeus verbindet und mit einer Aufzählung der Namen der ἐννέα θυγατέρες μεγάλου Διὸς ἐκγεγαυῖαι (V.76) endet.³⁷

Der dritte Teil (C) knüpft an den letzten Vers des Katalogs der Musennamen an (80 ἦ γὰρ καὶ βασιλεύουσιν ἅμ' αἰδοῦσιν ὀπηδεῖ über Kalliope), und er ist bestimmt durch einen Abschnitt mit Aretalogie der Musen (C 1), an welchen der den Schluß bildende Abschnitt mit der Bitte des Dichters (C 2) anschließt.³⁸ Auch hier sind die einleitenden Verse der Abschnitte jeweils von solcher Allgemeinheit, daß man ihnen zumindest in der Tendenz die Funktion einer Themenangabe zuschreiben kann: Vers 81 (ὄν τινα τιμήσωσι Διὸς κοῦραι μέγαλοις) signalisiert, wie oben schon angedeutet, daß der folgende Abschnitt von den τιμαὶ handeln wird, welche die Musen geben, und der Vers 104 (χαίρετε τέκνα Διός, δότε δ' ἱμερόεσσιν ἀοιδῇν) entspricht, wie ebenfalls schon ausgeführt, dem typischen Einleitungsvers des Schlusses der Hymnen. Er kann zusammen mit dem nachfolgenden Vers (κλείετε δ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἔόντων) auch ein sehr schönes Beispiel für fortschreitende Konkretisierung des Gegenstandes durch den Sänger bieten. Die Bitte geht zunächst um Gesang, dann um Gesang vom Geschlecht der unsterblichen Götter, und daran schließt der Katalog, welcher (immer noch allgemein bleibend) den Begriff der unsterblichen Götter in die verschiedenen Geschlechter und Generationen entfaltet. Und am Schluß findet die Aussage zu einer Abrundung (114 f.), die zugleich den direkten Anschluß des ersten Verses der Theogonie (116) ermöglicht: Auf καὶ εἶπαδ' ὅ τι πρῶτον γένετ' αὐτῶν von 115 folgt Ἡ τοι μὲν πρῶτιστ' χάος γένετ' von 116. Der Bitte des Dichters antwortet das Lied der Göttinnen. Der Vorgang ist vergleichbar dem beim Übergang vom Auftrag am Ende des Hymnus auf die helikonischen Musen zu dem Hymnus auf die olympischen Musen.

ιεῖσαι) und einen besonders dichten Anklang der Aussagen an die in den Versen 77 ff. nachfolgenden Musennamen zu haben.

³⁶ Die Themenangabe der Verse 66 f. entspricht den Themenangaben der Verse 11–21, 33 f., 44–50. Vorausgeht in den Versen 10, 43 und 65 jeweils eine Einleitung mit ὅσων ιεῖσαι. Wie man es fertigbringt, die (aus den Ziffern doch wohl sichtbare) Regelmäßigkeit des Vorkommens zu bestreiten, mag man bei West in Class. Quart. 18 (1968) 27 f. nachlesen. Vgl. auch Anm. 42.

³⁷ In unserem Zusammenhang sei noch besonders auf die beiden zusammenfassenden Verse vor dem Katalog der Einzelnamen hingewiesen. Zur Vorbereitung der Musennamen durch Aktionsaussagen vgl. für Kleio V. 32 und 44, für Euterpe V. 37 und 51, für Thaleia V. 65, für Melpomene V. 66, für Terpsichore V. 7 und 63, für Erato V. 65, 67 und 70, für Polymnia V. 10, 33 und 37, für Uranie V. 71 und für Kalliope V. 68 (und 41). Aus den Angaben ist die besondere Bedeutung der Verse 63–67 für die Vorbereitung des Katalogs der Musennamen ersichtlich. Zu den Chariten und Himeros als Wohngenossen der Musen vgl. auch V. 104 ἱμερόεσσιν ἀοιδῇν sowie Thalie (V. 909) als Charitenname (vgl. V. 65 ἐν θαλίῃς).

³⁸ Die Abfolge von Aretalogie und daran anschließender Bitte ist besonders natürlich. Eine genaue typologische Entsprechung zum dritten Teil des Theogonieprooimions bietet daher das Prooimion der Erga.

3.5. Das Prooimion der Theogonie: Die Verknüpfung der thematischen Angaben.

Es erübrigt sich fast, darüber nochmals zu schreiben, weil bestimmte Grundannahmen über Hesiods Angaben zum Inhalt des Singens der Musen wohl Allgemeingut sein dürften. Deutlich steht in ihnen die Thematik der Theogonie im Vordergrund, wenn in 11–21 ausgehend von Zeus bis hin zu den wichtigsten Urgöttern (wie Gaia und Nyx, welche die beiden Stammbäume der Theogonie vertreten)³⁹ die Götter als Thema des Musengesangs aufgezählt werden. Es bereitet das offenkundig den entsprechenden Auftrag der Dichterweihe vor, das Geschlecht der immerwährenden Seligen zu besingen (33), und Theogonie und Götter bleiben offenkundig auch dort im Vordergrund, wo eine umfassende Angabe aller Themen gewollt ist wie in 44–50 (wo Göttergeschichte, Preis des Zeus und seiner Herrschermacht unter den Göttern im Sinne des Hymnus, und schließlich das Menschen- und das Gigantengeschlecht als Themen aufgezählt werden) oder das Hauptthema variiert wird wie in 66f. (wo das Lied der Musen von „aller Unsterblichen Gesetz und Art“ handelt). Auch bleibt das Götterkönigtum des Zeus, sein Sieg über Kronos und die durch ihn geschehene Verteilung der Ehren unter den Göttern der Inhalt des Liedes, das die Musen auf ihrem Weg in den Olymp singen (vgl. 68 ff. 75). Alle Themen des Singens umfaßt dann wieder die Angabe über das Lied des Sängers (99 ff.), wo das Heldenlied und das Götterlied miteinander genannt sind (100 f. κλέεα προτέρων ἀνθρώπων / ... μάκαράς τε θεούς, οἳ Ὀλυμπον ἔχουσιν),⁴⁰ aber in der abschließenden Bitte des Dichters (104 ff.) tritt naturgemäß, wie es dem Auftrag der Musen in V.33 entspricht, allein das Thema der Theogonie in Erscheinung, und die Aussagen der dortigen *propositio thematum* haben ihre offenkundigsten Berührungen mit den Aussagen der Themenkataloge von 11–21 und 44–50. Die vom Dichter (in C 2) an die Musen gerichtete Bitte ist Teil der Erfüllung des im V. 33 stehenden Auftrags der Göttinnen (in A 2), der Bezug der Bitte auf den Auftrag ist durch Formelwiederholung markiert,⁴¹ und es ist erst die richtige Vergegenwärtigung der Gliederung des Gedichts, die diesem Rückbezug sein volles Gewicht gibt. Die Schilderung der Musenweihe und des Musenauftrags im ersten Teil des Hymnus gehört mit der an die Musen gerichteten Bitte so zusammen wie *historiola* und Bitte im Typus des Gebets.

Über die Mittel, die es Hesiod ermöglichten, das ganze Gebilde des Theogonieprooimions zu einer noch größeren Einheit zu binden, als dies durch unsere Betrachtung der Hauptabschnitte sich ergeben hat, schreibe ich hier nicht wieder. Es gibt hier gewiß

³⁹ Die letzten der in dem Katalog aufgezählten Götter (19 f.) suggerieren Hauptdaten aus einem Weltbild mit der Nennung von Eos, Helios, Selene, Gaia, Okeanos und Nyx. Gaia repräsentiert dabei auch den Stamm, der von ihr ausgeht, während Nyx den Stamm des Chaos vertritt. Zu vergleichen sind vor allem die Verse 106 f. aus dem Katalog der Schlußbitte, wo mit den Nachkommen von Gaia, Uranos und Pontos die Hauptzweige des Erdstammbaums und mit den Nachkommen von Nyx wiederum der Chaosstammbaum bezeichnet ist.

⁴⁰ Für die das Heldenlied allgemein bezeichnenden Formeln vgl. Anm. 14.

⁴¹ Vgl. Anm. 31.

Probleme, die an der Grenze der Erfafbarkeit liegen, aber es gibt auch Phänomene, die jenseits jeden Zweifels anerkannt werden müßten. Zum ersteren gehört, wie ich nicht verkenne, manches von der Theorie der im Grundsatz pentadischen Rhythmisierung des Theogonieprooimions (mitsamt der damit verbundenen Erklärung der Regelmäßigkeit des Auftretens ganz bestimmter Motive), zum letzteren gehört die einfache Beobachtung des regelmäßigen Auftretens zusammengehöriger Motive, z. B. daß Hesiod (mit Ausnahme des letzten, des Katalogs der Schlußbitte) alle seine Kataloge und die mit diesen verknüpften Themenangaben nur an Stellen einsetzen läßt, die eine arithmetische Reihe bilden (V. 11, 33, 44, 66, 77). Es handelt sich dabei um die Verse 10/11 (ὄσσαν ιῒσαι / ὕμνεῦσαι Δία κτλ.), 33 (καὶ μ' ἐκέλονθ' ὕμνεῖν μακάρων γένος αἰὲν ἔοντων), 43/44 (ὄσσαν ιῒσαι / θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν αἰοιδῇ / κτλ.), 65/66 (ὄσσαν ιῒσαι / μέλπονται, πάντων τε νόμους καὶ ἦθεα κεδνὰ / ἀθανάτων κλείουσιν, ἐπήρατον ὄσσαν ιῒσαι)⁴² und 77 ff. (Katalog der Musennamen). Das Weitere kann man in meinen früheren Arbeiten nachlesen.

Es ist jedoch notwendig, noch rasch anzugeben, wie die angeführten reihenbildenden Einsatzpunkte mit ihren meist katalogischen Angaben über die Themen des Musengesangs sich zu den Hauptabschnitten des Prooimions verhalten, die wir in dieser unserer Betrachtung in den Vordergrund gerückt haben. Die Antwort ist einfach. Es handelt sich bei den wichtigen Motivpunkten jeweils um Schlüsse (bzw. auch um die Einsätze) der inhaltlich zusammenhängenden thematischen Hauptabschnitte: Die V. 11–21 (Götterkatalog) bilden den Schluß des ersten Abschnitts des Hymnus auf die helikonischen Musen (A 1), der V. 22 (Einleitung der Dichterweihe) bildet den Beginn, die V. 33 ff. (Themen des Auftrags) den Schluß des zweiten Abschnitts (A 2). Die V. 44–50 (Katalog der Gesangsthemen) bilden den Schluß des ersten Abschnitts des Hymnus auf die olympischen Musen (B 1), die V. 53–55 (Einleitung des Abschnitts „Geburt“) den Anfang und die V. 66–67 (Gesangsthemen der Musen) den Schluß des Abschnitts (B 2), während schließlich die V. 77–80 (Katalog der Musennamen) den Abschluß des Abschnitts über den ersten Gang der Musen in den Olymp bilden (B 3). Fügen wir noch hinzu, daß in dem Abschnitt über die Gaben der Musen die das Singen des Sängers behandelnden Verse 99–103 (mit Angabe der Themen) den Schluß bilden (C 1). Der daran anschließende letzte Abschnitt mit der Bitte des Dichters (C 2) besteht allein aus dem die *propositio thematum* der Theogonie bietenden Katalog.

4. Was lehren Hesiods Prooimien für epische Dichtung überhaupt?

Wir können zum Schluß nun keineswegs alles aufführen, was aus den Hesiodischen Prooimien sich für epische Dichtung überhaupt gewinnen läßt. Beiseite bleiben muß in

⁴² Ich schreibe hier das ganze Gebilde mit der abrundenden Wiederholung von ὄσσαν ιῒσαι in V. 67 aus, damit man sich eine Anschauung bilden kann, wie wenig Wert das nochmalige und abschließende Vorkommen dieser Formel in V. 67 als Argument gegen die Feststellung des durch eine arithmetische Reihe charakterisierten Einsatzes hat. Vgl. Anm. 36.

unserem Rahmen alles, was uns mit den Vorstellungen gegeben ist, welche sich mit den Musen selbst verbinden.⁴³ Ferner muß das Gezeigte auch für sich selbst sprechen. Wir haben uns auf die Gestaltung der Prooimien konzentriert und dabei sowohl ihre Bindung an eine Tradition als auch die vollkommene Abstimmung auf die nachfolgenden Gedichte festgestellt. Wir haben auch den hohen Grad von bewußter Gliederung und die bedeutende Kunst der Zusammenfügung der Teile beobachtet. Ein besonders wichtiger Punkt für die Gestaltung der Teile war dabei ein Gesetz der Enfaltung, das immer wieder auf eine zusammenfassende allgemeine Aussage am Beginn der organischen Abschnitte die Ausführung und Ausgestaltung im einzelnen folgen läßt. Es ist dieses Gesetz, welches in epischer Dichtung die Klarheit der Struktur und die Über- und Unterordnung der Elemente ermöglicht. Daß man das Verfahren nicht genug beobachtet hat, ist eine nicht zu unterschätzende Quelle für Fehlinterpretation. So können unsere Hesiodischen Beispiele als Modell für analoge Betrachtungen vielleicht von Nutzen sein.

⁴³ Mnemosyne („Erinnerung“) als die Mutter der Musen und Zeus, der Gott, von dem in weitestem Maße alles Geschehen abhängt, als ihr Vater; die Abhängigkeit allen Singens vom Gesang der Musen, die den Dichter und Sänger begnaden; die Weite der Themen, welche jegliches Wissen (von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) einschließt, und die Konzentration auf das Götterlied (im Sinne von Theogonie und Hymnus) und das Heroenlied; dazu die Unterscheidung von „Wahrheit“ und „Fiktion“ als zwei Seiten der von den Musen kommenden Inspiration (wie das die Musenrede, Theog. 27 f., deutlich macht).

György Karsai (Pécs)

ACHILLES AND THE COMMUNITY

Achilles' anger and vengeance are directed against his own allies, that is, the Achaeans, although it was not the army as a community that offended him. It was only Agamemnon who – using his supreme power – humiliated „the best of the Achaeans” by depriving him of his part of the *geras* (*price, plunder*). Agamemnon abused Achilles' authority, fame and honour which are all-important values of the Greek heroes. It should be noted that it is not the financial value of the goods that matters but the violation of the code of honour. Although Briseis is a beautiful slave-girl, one can be quite sure that even if it were only a carved wooden cup, Achilles' anger and vengeance would be exactly the same. This is confirmed by the fact that when calls his mother in tears on the seashore, he uses the expression:

ὣς φάτο δάκρυ χέων, τοῦ δ' ἔκλυε πότνια μήτηρ
(1, 356)

He never refers to his emotional attachment to Briseis, let alone love. In the 9th Book, Achilles' oracle concerning the Achaean army is fulfilled:

ἦ ποτ' Ἀχιλλῆος ποθ' ἴζεται υἱας Ἀχαιῶν
οὐ μὲν παντας·
(1.240–241)

It is Nestor who, slightly re-writing his own role in the Agamemnon-Achilles conflict, turns to Agamemnon in the council of general:

οὐ γάρ τις νόον ἄλλος ἀμείνονα τοῦδε νοήσει
οἷον ἐγὼ νοέω ἡμὲν πάλαι ἦδ' ἔτι καὶ νῦν
ἐξ ἔτι τοῦ ὅτε διογενὲς Βρισηΐδα κούρην
χωομένου Ἀχιλλῆος ἔβης κλισίῃδεν ἀπούρας
οὐ τι καθ' ἡμέτερόν γε νόον· μάλα γάρ τοι ἔγωγε
πόλλ' ἀπεμυθεόμην· σὺ δὲ σὼ μεγαλήτορι θυμῷ
εἷζας ἄνδρα φέριστον, ὃν ἄνῃνατοί περ ἔτισαν
ἡτίμησας, ἐλὼν γὰρ ἔχεις γέρας·

(9,104–111).”

The reader will remember that in the 1st Book Nestor was careful enough not to oppose Agamemnon's will. Nestor's speech there was rather a sober compromise than an approval of Achilles' position. But for us this is not an important issue. During the actual crisis, Nestor delivers his speech in the name of the community accusing Agamemnon. He demands in the name of the community that Agamemnon should apologize to Achilles for the crime he had committed.

But Nestor's speech is much ado about nothing. Agamemnon is already aware of what he would call a mistake, not a crime. Now he would like to conciliate and pacify Achilles with gifts. He offers, among other things, golden bowls, horses, seven slave-women, and at the end of the list we find the most important item:

τὰς μὲν οἱ δώσω, μετὰ δ' ἔσσεται ἦν τότ' ἀπηύρων
κούρη Βρισηΐδος· ἐπὶ δὲ μέγαν ὄρκον ὁμοῦμαι
μὴ ποτε τῆς εὐνῆς ἐπιβήμεναι ἡδὲ μιγῆναι,
ἢ θεμὶς ἀνδρῶπων πέλει ἀνδρῶν ἡδὲ γυναικῶν.
(9,131–134)

We read these lines with surprise, and cannot help asking the question: what was this all about? However, the surprise is only temporary. Agamemnon's behaviour is a part of a larger pattern, that is, a part of the conflict between Achilles and Agamemnon. Briseis is nothing but a tool in this conflict, a tool that can be used to humiliate the hero. We are not told why Agamemnon behaved the way he did. (Was there, perhaps, no time? His life had not been uneventful since he had taken the girl from Achilles. Or was he careful enough not to have time for Briseis? In any case, he self-restraint comes now very handy.) This is, however, not the real problem. Acting from the position of power, Agamemnon deprived Achilles of what he had looked upon as his own.

Agamemnon's account is biased in a subtle but important way. He suggests that – since he gives the girl back untouched – nothing has really happened. This argument is unjust, because it creates the illusion that Achilles' anger and vengeance were a consequence of his feelings toward the girl. If anybody, it is precisely Agamemnon who should know that this argument is quite invalid in Achilles' system of values. Agamemnon did not deprive him of his lover but his possession. Within the heroes' world of values, Agamemnon's offence is rather serious. He makes a skilful but desperate attempt to re-classify the girl from the category of „plunder” to that of the „loved ones.”

When Phoenix, a member of the conciliatory delegation, repeats Agamemnon's word in front of Achilles, his response, the violent rejection of the offer, is absolutely logical in his own system of values. In his long monologue, Achilles mentions Briseis only once, without even mentioning her name. He despises Agamemnon sudden burst of generosity:

ἄλλα δ' ἀριστήεσσι δίδου γέρα καὶ βασιλεῦσι·
τοῖσι μὲν ἔμπεδα κεῖται, ἐμεῦ δ' ἀπὸ μούνου Ἀχαιῶν
εἴλετ', ἔχει δ' ἄλοχον θυμαρέα· τῇ παριαύων
(9,334–337)

By speaking of the girl as „*geras*,” (*price*) he denies any emotional attachment to her. At the same time, it is equally clear that responds to Agamemnon's biased argument with a similar biased argument. Agamemnon has mixed emotions into a story based on the values of the heroes. So be it. But then this is a characteristic feature of Agamemnon's usual hypocrisy, and it can be shown that the leader of the army is telling lies. This seems to be Achilles' interpretation when he suggests that Agamemnon should make love to the girl, which was proudly denied by Agamemnon. The extent to which Briseis has been to Achilles is revealed by his words when the two leaders are finally reconciled:

Ἀτρεΐδῃ ἡ ἄρ τι τόδ' ἀμφοτέροισιν ἄρειον
 ἐπλετο σοὶ καὶ ἐμοί, ὃ τε νῶϊ περ ἀχνυμένω κῆρ
 θυμοβόρῳ ἔριδι μενεήναμεν εἵνεκα κούρης
 τὴν ὄφελ' ἐν νήεσσι κατακτάμεν Ἀρτεμις ἰῶ
 ἥματι τῷ ὅτ' ἐγὼν ἐλόμην Λυρνησοδὸν ὀλέσσας·
 (19,56–61)

By that time, Patroklos is dead, which begins a new era for him. His vision is blurred by his wish for vengeance for his beloved friend. The phenomena around him acquire a new meaning: the words and deeds that postpone his way to Hector become mere obstacles. This explains his unexpectedly rude words about the girl who made him no harm. Achilles wants to put an end to the superfluous digressions, because he has more urgent matters to attend. His haste appears when Agamemnon announces all the gifts one by one, in an annoyingly long speech teeming with mythological references. Achilles response is this:

δῶρα μὲν αἶ κ' ἐδέλυσθα παρασχέμεν, ὥς ἐπιεικές,
 ἢ τ' ἐχέμεν παρὰ σοί· νῦν δὲ μνησώμεθα χάρῃς
 αἰψα μάλ'· οὐ γὰρ χρὴ κλοτοπεύειν ἐνθάδ' ἐόντας
 οὐδὲ διατρίβειν· ἔτι γὰρ μέγα ἔργον ἄρεκτον·
 (19,147–151)

From this time on, Achilles' and Briseis' stories are separated. This is a paradoxical, poetic situation. When she finally gets back to Achilles, their distance proves to be unbridgeable. Achilles simply ignores her. They do not meet or talk to one another.

Neither the fact of giving her back, nor the actual content of Agamemnon's oath are important, since now Achilles does not have to be won over to the fight.

Achilles expresses his sorrow with deeds. The mourning his friend makes him run amok. He mourns him with murder.

Briseis turns up in the last Book of the epic:

οἱ μὲν ἄρ' ἐν προδόμῳ δόμου αὐτόθι κοιμήσαντο
 κῆρυξ καὶ Πρίαμος πυκινὰ φρεσὶ μήδε', ἔχοντες,

αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς εὖδε μυχῶ κλισίης εὐπύκτου·
τῷ δὲ Βρισηΐς παρελέξατο καλλιπάρηος.

(24,673–676)

Achilles is now at peace with the world, and has no anger in his heart. Hector is dead, the Trojan war will be finished in the background, but he has nothing to do with that. Neither the Achaeans, nor the Trojans can be the targets of his vengeance. He made peace even with Priamus supplicant for the body of his son, and the peace of the world has been restored.

Has it really? This is the first peaceful night for Achilles, peaceful like ones that have preceded his conflict with Agamemnon. With Briseis lying in the same bed, the final scene suggest the restoration of the order of the world, and it is in this scene that we last see the hero. Achilles falling asleep beside his slave-girl will not wake up in the Iliad. The last one hundred and thirty lines are about the Troy, the mourning of Hector, and the preparations of his burial ceremony. The scene (Achilles and Briseis lying side by side) is far from being idyllic. Between the conflict with Agamemnon and the final night, there were fifty-two days of anger, fight and vengeance. The Achilles who returns to Briseis' bed has no future. His days are numbered. When he decided to revenge Patroclus, he has chosen eternal fame instead of longevity. His decision was only motivated by his loss of Patroclus, that is, the only relationship that gave meaning to his life. When we Achilles and Briseis side by side, we see two lonely and tragic people who have no future.

Achilles' story in the Iliad started with Briseis, and it is with her that it ends. It is only now, when everything is over, that the two people who have become the main characters of the epic for different reasons can meet. This delayed meeting may bring about their calm??, perhaps even love.

The question is whether Achilles' relationship with the community has changed. The answer to this question requires the investigation of the last third of the epic, the undoubtable hero of which is Achilles himself.

Patroclus is dead, which means that the world has changed for Achilles. His vengeance is no longer directed at Agamemnon or the Achaean community but the murderer of his friend, the Trojan Hector. This turns the story into the story of the Trojan war. Achilles will kill Hector depriving Troy of the only hero that can defend it. Achilles deed opens the way to the triumph of the Achaeans – which triumph he will not see, and which is not narrated by the epic.

It should be emphasized that Achilles has absolutely no problems with the Trojans:

οὐ γὰρ ἐγὼ Τρώων ἔνεκ' ἤλυθον αἰχμητῶν
δεῦρο μαχησόμενος, ἐπεὶ οὐ τί μοι αἵτιοί εἰσιν·
οὐ γὰρ πάποτ' ἐμὰς βοῦς ἤλασαν οὐδὲ μὲν ἵππους,
(1,152–154).

The consequence, however, of his individual vengeance is that the Achaeans win the war, and destroy Troy. But this should not mislead us: Achilles never becomes a member of the Achaean community. He always acts and makes his decisions independently of anybody.

Still, he is the last to know: the whole Book 17 narrates the fight around Patroclus' body! When he learns the news, his behaviour changes instantaneously:

(18, 6-14)

ὦ μοι ἔγω, τί τ' ἄρ' αὖτε κἀγὼ κομῶμεν; Ἀχαιοὶ
 νηυσὶν ἔτι κλονέσονται ἀτρυγέμενοι πεδίοιο
 μὴ δὴ μοι τῆζέωσι θεοὶ κακὰ κηδεᾶ θυμῷ,
 ὥς ποτὲ μοι μὴ τῆρ' ὀϊζυφθαεὶς καὶ μοι ἐρίπτε
 Μυρμιδόνων τὸν ἄριστον ἔτι ζώοντος ἔπειο
 χερσὶν ὑπο Τρώων λείψειν φάος ἡλίοιο.
 ἦ μάλα δὴ τέδνηκε Μενοιτιάδῃ Ἀχιλλεύς
 οὐχ ἔτι λῖος ἦ τ' ἐκέλευον ἀπωσάμενον δῆϊ' οὐ πῶδε
 ἄψ' ἐπὶ νῆας ἵεν, μῆδ' "Ἐκτορι ἴφῃ μαχέσθωναι.

We are going to investigate the consequences of Achilles' decisions and deeds from the time when at the beginning of Book 18 Antilochos breaks the news of Patroclus' death. This is the time that it becomes certain that his friend is dead. This is something he has known deep down for a long time:

Why? What does he still want? There is no textual explanation for this. Nor is needed any. Achilles is like a statue, he is unmoveable. His hatred for Agamemnon cannot be cancelled by the apology of the community, it is cancelled by another, an even more powerful hatred, the one for Hector.

His vengeance will never waver. His vengeance against the Achaeans – if we consider his oath – is fulfilled in Book 9, because everything he asked from his mother became a reality. The Achaeans take up a defensive position at the ships, the final victory of the Trojans is a matter of time, Agamemnon is sorry for what he has done, his envoys lay conciliatory gifts at his feet. But he would not back down...

He is the only person in the epic who always makes his decisions alone, whether they concern his absence from or participation in the fight. His loneliness and separation have an important role in the plot of the epic. He integrates the community from the outside, which means that everything and everybody is measured in terms of the relationship with him. He is outside the community, and cannot become an ordinary member of the community. His temper, divine origin, special features, divine support, and – especially – the depth of his emotions separate him from the community.

Although it may sound like a paradox, he is a community consisting of one person. He decides to give back the body of Hector, he makes the decision alone without advice or consulting other leaders. Twelve young Trojans alone. Nobody is with him in the final scene of the epic, and when he chance against him. It is not accidental that he always goes to fight alone. He kills Hector alone, and he organizes the funeral games of Patroclus alone (Book 23). Finally, he kill the community with laws and values of its own. First of all, he is an army. Nobody has a

(19, 326-330)

ἦ τὸν δὲ Σκύρῳ μοι ἐνι τῷ ἐφείτα φίλος υἱός,
 εἰ που εἴτι ζῶει γέ Νεοπτόλεμος θεοειδής.
 πρὶν μὲν γὰρ μοι θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι βῶλ' ἄρει
 οἶον ἐμὲ φθίσεσθαι & π' "Ἀδελφός τιποδότηοιο
 αὐτοῦ ἐπὶ Τροίῃ, οὐ δέ τίς φθίην δέ νεοῦμαι,

(19, 321-323)

... οὐ μὲν γὰρ τί κακώτερον ἄλλο πάθοιμι,
 οὐδ' εἰ κεν τοῦ πατρὸς ἀποφθίμην οἶο πύθοιμην,
 ὅς που νῦν φθίῃ φηί τῷ ἐν κατὰ δάκρυον εἴβει
 χητὶ τοιοῦδ' υἱός...

(18, 81-83)

Πάτροκλός, τὸν ἐγὼ περὶ πάντων τῶν ἐταίρων
 ἰοὺν ἐμὴ κεφαλῇ τὸν ἀπώλεσα, τεύχεα δ' "Ἑκτωρ
 ὀήσας ἀπέδυσσε πελώρια θάρηα ἰδέσθαι

This all does not matter. The significance of this new vengeance is shown by the fact that it is more important than his life. Achilles, who has always been guided by his emotions, is now finally separated from the community by his sorrow for his most-beloved friend. At first blush, it may sound somewhat surprising that it is the loss of a friend that makes the greatest hero to mourn his friend with his own death. However, if we consider the significance of the relationship that has been lost, we can understand Achilles. Books 18 and 19 show the relationship that is so important for Achilles that it makes his life full. The mourning makes him confess about *his love*:

(18, 95-96)

κύβητος δὲ μοι τέκος εὖομαι, οἷ' ἀγορεύεις.
 αὐτίκα γὰρ τοι εἵπειτα μὲν "Ἑκτορα πόρηνος ἔτοπος.

no use:
 What changes is the target of his vengeance. Now it is Hector. Thetis' warning is of selfish he was to reduce all his actions to the vengeance against Agamemnon (18, 101-111). characteristic of the last part of the epic. In the light of the tragedy he can see how blind and it is now that Achilles' mourning begins, and the mourning will become the decisive

(18, 22-25)

"Ὡς φάτο, τὸν δ' ἄχεος νεφέλῃ ἐκάλυψε μέλαινα.
 ἀμφοτέρῃσι δέ χεροῖν ἑλὼν κόβιν αἰθαλόεσσαν
 χεῖρατο κακὰ κεφαλῇ, χαλκίον δ' ἦτοχ' ἔνευε πρὸς ὄμιον.
 νεκταρὲν δέ χιτῶνι μέλαιν' ἀμφίρριψε τέφρῃ.

Only those can understand Achilles who have already been in love. It is quite obvious that Achilles feels that Patroclus was closer to him than anybody else. He looks upon Patroclus' life as more important than that of his father or that of his son. More important than his own life. Only this can explain why Achilles runs amok in Book 19, which will eventually lead to a self-destruction.

An entirely new story begins. It may seem that the story of Briseis was only the preparation of what is really important, of the epic of vengeance in which Achilles enters the stage again. In his funeral speech which can be seen either as a program or a proposition, the hero tells briefly the story that will unfold:

νῦν δ' ἐπεὶ οὖν Πάτροκλε σεῦ ὕστερος εἰμ' ὑπὸ γαῖαν,
οὗ σε πρὶν κτεριῶ πρίν γ' Ἑκτορος ἐνθάδ' ἐνείκαι
τεύχεα καὶ κεφαλὴν μεγαθύμου σοῖο φονῆας·
δώδεκα δὲ προπάραιθε πυρῆς ἀποδειροτομήσω
Τρώων ἀγλαὰ τέκνα σέθεν καταμένοιο χολωθεῖς.

(18, 333-337)

The presentation of the content foretells the destructive consequences of Achilles' anger, just like in Book 1. As we shall see, Achilles carries out the program meticulously.

His way to revenge leads him necessarily to the Achaean army and community. Despite his enormous strength, he cannot alone challenge the Trojan army. To some extent, say as a background phenomenon, he needs the presence of the Achaean army, as well as that of the Trojan army. Hector will obviously not fight him in a duel, and we shall see that it will require a divine trick to make him face Achilles. The morale of the Achaeans, on the other hand, is not terribly high. Without Achilles, they can only continue the hopeless battles.

The two interests – that of the Achaeans which is to plunder Troy and to get back Helen, and that of Achilles – happen to coincide. But we should not forget what he said about the war in Book 1:

οὐ γὰρ ἐγὼ Τρώων ἔνεκ' ἤλυθον αἰχμητῶν
δεῦρο μαχησόμενος, ἐπεὶ οὐ τί μοι αἵτιοί εἰσιν·
οὐ γὰρ πώποτ' ἐμὰς βοῦς ἤλασαν οὐδὲ μὲν ἵππους,
οὐδέ ποτ' ἐν Φθίῃ ἐπιβώλακι βωτιανείρῃ
καρπὸν ἐδηλήσαντ', ἐπεὶ ἡ μάλα πολλὰ μεταξὺ
οὐρεά τε σκιοέντα θάλασσά τε ἡχῆσσαν·
ἀλλὰ σοὶ ὦ μέγ' ἀναιδὲς ἄμ' ἐσπόμεθ' ὄφρα σὺ χαίρης,
τιμὴν ἀρνύμενοι Μενελάῳ σοὶ τε κυνῶπα
πρὸς Τρώων· τῶν οὐ τι μετατρέπη οὐδ' ἀλεγίζεις·

(1, 152-160)

We have to bear these lines in mind, even though the situation has completely changed in the meantime. However, Achilles world-view and his assessment of the situation has changed. He looks upon the war as a sacrifice for individual purposes. At the beginning, it was

Agamemnon and Menelaus who profited from the war, not it is him. The community or the interest of the community never crosses his mind. The community is an alien concept to him, as well as a campaign for shared purposes.

His intention is to begin his own war, for which he must – to some extent – rely on the community that brought him to Troy. If the price is to accept temporarily the norms of the community, then he is willing to pay that price. The offence the community committed against him, that is, an unforgiveable offence against the values of the heroes, will thus become something that can be shrugged off.

His repentance is restricted to the possible minimum. He admits that it was a mistake to enter the conflict:

ὥς ἔρις ἔκ τε θεῶν ἔκ τ' ἀνθρώπων ἀπόλοιτο
καὶ χόλος, ὃς τ' ἐνέηκε πολύφρονά περ χαλεπήναι,
ὅς τε πολὺ γλυκίων μέλιτος καταλειβομένοιο
ἀνδρῶν ἐν στήθεσσιν ἀέξεται ἥύτε καπνός·
ὥς ἐμὲ νῦν ἐχόλωσεν ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων.
(18, 107–111),

even though there is only one witness to this confession. It is his mother, Thetis. When speaking to Agamemnon, he refers to their conflict as an insignificant problem caused by a woman (19, 56–64), and he fails to mention his own responsibility. The way he continues his speech shows that he puts the problem aside only temporarily, because more important matters overshadow – but do not cancel – his anger against Agamemnon:

ἀλλὰ τὰ μὲν προτετύχθαι ἔασομεν ἀχνύμενοί περ
θυμὸν ἐπὶ στήθεσσι φίλον δαμάσαντες ἀνάγκη·
νῦν δ' ἦτοι μὲν ἐγὼ παύω χόλον, οὐδέ τί με χρὴ
ἀσκελέως αἰεὶ μενεαίνεμεν·
(19, 65–68)

He does not take part in the life of the community after their reconciliation, which underlines his separation from the Achaeans. He keeps on urging them to fight (19, 68–71, 148–153, 199–202, 205–208, 275, 322–323). They disobey him in unison. They think that they have to follow the usual choreography – which is described by the Iliad as taking place both in the Achaeans' and the Trojans' camp – before the battle, that is, there must be a sacrifice and a common feast.

Ethnographers and sociologists have known the meaning of these rites for a long time. The purpose of the sacrifice is to win over the benevolence of the gods; the communal eating is, on the other hand, a part of the physical preparation for the battle, and both activities are supposed to be really communal, boosting their spiritual and physical unity.

Achilles is, however, ready to violate these eternal laws. If it was up to him, the Achaeans would be off to the battle-field immediately. Agamemnon and Odysseus take their

time to explain to him why these rites are indispensable, but all in vain. He considers them to be necessary evil.

He is simply missing from the next scene, and does not utter a word in the next fifty lines. Every second that keeps him from the battle is an unbearable delay for him. And when he finally speaks, he is as curt as possible:

Ζεῦ πάτερ ἦ μεγάλης ἄτας ἄνδρεσσι διδοῖσθα·
οὐκ ἂν δὴ ποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι ἐμοῖσιν
Ἄτρεΐδης ὦρνε διαμπερές, οὐδέ κε κούρην
ἦγεν ἐμεῦ ἀέκοντος ἀμήχανος· ἀλλὰ ποτὶ Ζεὺς
ἦδ' ἔλ' Ἀχαιοῖσιν θάνατον πολέεσσι γενέσθαι.
νῦν δ' ἔρχεσθ' ἐπὶ δεῖπνον, ἵνα ξυνάγωμεν Ἄρηα.
(19, 270–275)

He is visibly impatient.

The last sentence he says it all. Despite all his urging, his joining the community is shrouded in uncertainty. The predicate, that is the 2nd person plural predicate (*ærcesq'*), betrays that he does not look upon himself as part of the community, and he would not eat with his fellow-Achaeans. Even the elderly Achaeans ask him in vain:

λίσσομαι, εἴ τις ἔμοιγε φίλων ἐπιπείθεθ' ἐταίρων,
μή με πρὶν οἴτοιο κελεύετε μηδὲ ποτήτος
ἄσασθαι φίλον ἦτορ, ἐπεὶ μ' ἄχος αἰνὸν ἰκάνει·
δύντα δ' ἐς ἥλιον μενέω καὶ τλήσομαι ἔμπηξ.
(19, 305–308)

All the men who had important roles in the siege of Troy (the two sons of Atreus, Agamemnon and Menelaus, Odysseus, Nestor, Idomeneus, and Phoinix) fail to persuade him to eat with them.

There is more to his refusal to eat than his fast due to his mourning would suggest. (Priamus also keeps fast while he does not get back the body of his son.) Even the gods observe his irrationality and self-destructive tendencies. Zeus sends Pallas Athene.:

τέκνον ἐμόν, δὴ πάμπαν ἀποίχεται ἀνδρὸς ἐῆος.
ἦ νύ τοι οὐκέτι ἀγᾶχ' μετὰ φρεσὶ μέμβλετ' Ἀχιλλεύς
κεῖνος ὃ γε προπάρειθε νεῶν ὀρθοκραιράων
ἦσται ὀδυρόμενος ἔταρον φίλον· οἳ δὲ δὴ ἄλλοι
οἴχονται μετὰ δεῖπνον, ὃ δ' ἄκμηνος καὶ ἄπαστος.
(19, 342–346)

What a perfect solution! Achilles, the hero on hunger strike, does not have to commit himself to the community, but he does not have to starve to death either. Artificial feeding saves lives. Of course, this is a unique intervention, and if you want to have it, you must be Achilles. The

goddess brings him the gods' special food, nectar and ambrosia, in the form of a shrieking bird so that ... ἵνα μή μιν λιμὸς ἀτερπῆς γούναθ' ἔκοιτο· (19, 354).

This is the compromise that enables Achilles to avoid being integrated into the community, and this shows at the same time to what extent the gods will interfere to keep him away from the community. The divine interference will also finalise his separation from the community. A semi-divine creature fed by the gods is not compatible with ordinary mortals. At the level of the myth, the divine interference reinforces Achilles' loneliness. So far, his anger and vengeance were interpretable in strictly human terms. The divine interference upsets the causal relationships, and will save Achilles for eternal loneliness. His fate is sealed: the gods help him triumph so that death will unavoidably strike him after he kills Hector. Even his horses warn him in vain:

καὶ λίην σ' ἔτι νῦν γε σωσόμεν ὄβριμ' Ἀχιλλεῦ·
ἀλλὰ τοι ἐγγύθεν ἤμαρ ὀλέθριον· οὐδέ τοι ἡμεῖς
αἵτιοι, ἀλλὰ θεὸς τε μέγας καὶ Μοῖρα κραταίῃ.
(19, 408–410)

All hell breaks loose in the next three Books. Even the beginning is ominous. Zeus gives the gods a completely free hand to take part in the fight (20, 23–27, 31–32). Forty lines narrate the gods' preparation for the fight. So far, we had occasional divine interference in the epic. The gods saved the beloved heroes from lethal peril – sometimes defying Zeus. Aphrodite saved Paris, Apollon and Poseidon Aineias. However, not even Zeus could save Sarpedon, although it is true that Hera exercised extreme moral pressure on him. This is a different situation now. They can interfere as they will, which makes an enormous mess. The gods are, by definition, immortal. Their risk is completely different from that of the mortals. There are divine wars in the mythology, even Zeus' rule goes back to winning such a war, but in such cases it was out of the question that mortal beings could play any role. What we see now is a strange war, parallel to the Trojan war.

The way Homer prepares the fight between Hector and Achilles is a classic example of the epic delay:

ᾧς οἱ μὲν θεοὶ ἅντα θεῶν ἴσαν· αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς
Ἑκτορος ἅντα μάλιστα λιλαίετο δύναι ὄμιλον
Πριαμίδεω·

(20, 75–78)

These lines are directly related – and parallel – to the gods' preparation for the battle. The divine interference which far exceeds those of the mortals appear en masse, without any restrictions. It is remarkable that from this perspective Achilles belongs to the same category as the gods. He used to send his envoy, that is, Patroclus, to fight, but now he personally turns up in the battle-field, upsetting the earlier balance of powers.

It will take a long time until Achilles can fight Hector. Before that he will have to kill literally innumerable Trojans. First of all, he encounters Aineias. This is a rather strange

victory. Aeneias is tricked into the fight by a god, Apollon, even though he knows that no mortal can win against Achilles, because:

αἰεὶ γὰρ πάρα εἷς γε θεῶν ὃς λοιγὸν ἀμύνει.
καὶ δ' ἄλλως τοῦγ' ἰδὺ βέλος πέτετ', οὐδ' ἀπολήγει
(20, 98–99)

It is Poseidon who ends their fight. Although Achilles wins, the gods will not let him kill the hero, the would-be founder of the city that will become Rome.

Achilles' amok begins in 20, 381. He is looking for Hector, and everything between him and Hector is a delay for him. As if he tried to compensate for the fifty days he spent doing nothing, now he cannot be stopped. His first four victims are more or less well described. One of them is Polydorus, the son of Priamus. Then he first meets Hector. It was due to the benevolence of Apollon that they did not meet earlier (20, 376–377). Despite all the warnings, Hector is bound to do something when Achilles kills his brother. He is now in a hopeless situation, of which he is very much aware:

οἶδα δ' ὅτι σὺ μὲν ἐσθλός, ἐγὼ δὲ σέθεν πολὺ χεῖρων.
(20, 434)

His situation is as hopeless as if he tried to fight a god. His only hope is that some of the gods may help him kill his opponent (20, 435–437).

But their fight cannot end so abruptly. And what seems to be their fight is, in fact something else. First, Athene who guards Achilles throws back Hector's spear, then Apollon covers Hector in mist to protect him from the murderous attacks of Achilles. So long as the gods fight instead of them, they cannot begin their own fight.

Achilles can see quite clearly what is going on, and he shows no signs of anger. He does not seem to care that Hector's death is somewhat postponed by the gods. He is still on a rampage: νῦν αὖ τοὺς ἄλλους ἐπιείσομαι, ὃν κε κιχέω. (20, 454). In 47 lines he kills ten more people. The enumeration of the victims is detached (for instance, the names of two victims are mentioned in the same line), displaying Homer's objectivity which goes as far as naturalism:

αἰχμῇ χαλκείῃ· ὃ δέ μιν μένε χεῖρα βαρυνθεὶς
πρόσθ' ὀρόων θάνατον· ὃ δὲ φασγάνῳ αὐχένα θεΐνας
τῇλ' αὐτῇ πήληκι κάρη βάλε· μυελὸς αὐτε
σφονδυλίων ἔπαλθ', ὃ δ' ἐπὶ χθονὶ κείτο τανυσθεὶς.
(20, 480–483)

At the end of Book 20, Achilles' fury is compressed into the following image:

ὥς ὃ γε πάντα θύνη σὺν ἔνχει δαίμονι ἴσος
 κτεινομένους ἐφέπων· ῥέε δ' αἷματι γαῖα μέλαινα
 (20, 493–494)

No mathematical formula could describe Achilles' state of mind better. It shows the defining features of his character: the fury, the divine power, and the human-bestial bloodthirstiness.

Book 21 continues where the previous one ended. It is as if the same infinitely long sentence continued. It is only here in the epic that a Book begins with a paratactic sentence:

Ἄλλ' ὅτε δὴ πόρον ἶξον εὐρρεῖος ποταμοῖο
 (21, 1)

At the same time, the description of the bloodthirstiness acquires a new dimension, that of the gods. Achilles continues his running amok on the banks and in the water of the Zeus-begotten river which becomes red with the blood. It would not make sense here to give a list of the victims' names. It suffices to say:

ὥς ὕπ' Ἀχιλλῆος Ξάνθου βαθυδινήεντος
 πλήτο ῥόος κελάδων ἐπιμῖξ ἵππων τε καὶ ἀνδρῶν.
 (21, 15–16)

This enormous carnage may hide the fact that Achilles is fighting alone. No Achaeans name is mentioned. It is as if some kind of Achillean version of the Apollonian vengeance were re-enacted here. The Trojans cannot hide from his weapons, just like the Achaeans had no refuge from the arrows of Apollon in the first Book for nine long days.

Where is the Achaeans army now? They cannot be found because they are not needed any longer. The hero alone will win the war, or, to put it more precisely, his own war. Achilles, who is an army and a community – which is particularly obvious now – maintains his separation from any kind of community.

After the killing of another son of Priamus, Lykaon, he turns against the allies of the Trojans. The description of the massacre is the list of the victims' name. The rage of the hero creates a conflict even among the gods, a conflict that culminates in Hera beating up Artemis who is anxious for the fate of Troy. During that time:

... αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς
 Τρῶας ὁμῶς αὐτοῦς τ' ὄλεκεν καὶ μώνυχας ἵππους.
 (21, 520–521)

It is startling – although there is an element of comic in the tragic scene – that the whole Trojan army flees into the castle from Achilles. Their safety is due to Apollon's trick who – in the figure of the champion Agenor – draws Achilles' attention to himself and away from the rest of the army:

τρέφας παρ ποταμὸν βαθυδινήεντα Σκάμανδρον
 τυτθὸν ὑπεκπροθέοντα· δόλῳ δ' ἄρ' ἔδελγεν Ἀπόλλων
 ὥς αἰεὶ ἔλποιο κιχήσεσθαι ποσὶν οἷσι·
 τόφρ' ἄλλοι Τρῶες πεφοβημένοι ἦλθον ὁμίλῳ
 ἀσπάσιοι προτὶ ἄστν, πόλις δ' ἔμπλητο ἀλέντων.

(21, 603–607)

Even this last fight that never takes place emphasises how alien the community has become to Achilles. It is worth wondering why Agenor – a person who has absolutely no other role in the epic – is saved by Apollon when not even Zeus could save his son, Sarpedon. What kind of value is represented by Agenor? He is in a hopeless situation, just like anybody else. Achilles is much stronger than him. But he says something nobody else has pointed out. He opposes the ideology of the community with the rage of Achilles:

ἦ δὴ που μάλ' ἔολπας ἐνὶ φρεσὶ φαίδιμ' Ἀχιλλεῦ
 ἦματι τῷδε πόλιν πέρσειν Τρώων ἀγερώχων
 νηπύτι· ἦ τ' ἔτι πολλὰ τετεύχεται ἄλγε' ἐπ' αὐτῇ
 ἐν γάρ οἱ πολέες τε καὶ ἄλκιμοι ἄνδρες εἰμέν,
 οἳ καὶ πρόσθε φίλων τοκέων ἀλόχων τε καὶ υἱῶν
 Ἴλιον εἰρυσόμεσθα· σὺ δ' ἐνθάδε πότμον ἐφέψεις
 ὧδ' ἔκπαγλος ἐὼν καὶ θαρσαλέος πολεμιστής.

(21, 583–589)

He does not say that Troy cannot be occupied, or that he will not die. All he does is tell Achilles, the aggressor, the credo of the soldier who is defending his home and country. This statement silences Achilles. He cannot respond because the words come from a forgotten world, that is, from the world to which he had belonged before he was offended by Agamemnon and Hector. Now, Agenor's words cannot reach him, because he has no future, and he can only understand the words of vengeance and murder.

The climax and last chapter of the battle is the death of Hector which fulfils Achilles' vengeance. Only Hector and Achilles are left in the battle-field. But we should not forget about the Achaean army, the Achaean community. Homer describes them in one and a half line:

... αὐτὰρ Ἀχαιοὶ
 τείχεος ἄσπον ἴσαν σάκε' ὅμοιοι κλίναντες.

(22, 3–4)

This image – ironic perhaps? – betrays that what the army did was follow Achilles' one-man army. This says it all about the relationship of the two big units (the Achaeans and Achilles). The hero acts while the army follows him.

Will Troy fall? Does Achilles' vengeance urge him to capture the castle? That would mean the end of the war. For it should be obvious that no walls and no humans could stop him from doing that if he wished so. Why does it not happen?

This is where Homer speaks most unequivocally about the relationship of Achilles and the community. The Trojan war concerns only the community. If Achilles looked upon himself as a member of the community, he could crown his murders with taking Troy by storm. However, he does not want Troy, he only wants Hector. If Hector was in Troy, then we could say goodbye to the town of Priamus, because Achilles would not hesitate to ruin it only to kill the one who made him sad. If, however, Hector is outside, Achilles could not care less for the siege of Troy. In epic terms, this is also a delay, because – as we know perfectly well – the fate of Troy is destruction. Hector can only save Troy temporarily by confronting Achilles.

Hector must face Achilles alone, and he must accept the hopeless duel. His father (22, 38–76) and mother (22, 82–89) beg him in vain. Hector knows he must fight an opponent who:

μή μιν ἐγὼ μὲν ἴκωμαι ἰών, ὃ δέ μ' οὐκ ἐλεήσει
οὐδέ τί μ' αἰδέσεται, κτενέει δέ με γυμνὸν ἐόντα
αὐτῶς ὥς τε γυναῖκα, ἐπεὶ κ' ἀπὸ τεύχεα δύω.
οὐ μὲν πῶς νῦν ἔστιν ἀπὸ δρυὸς οὐδ' ἀπὸ πέτρης
(22, 123–126)

This is when the unequal fight begins between Achilles – who is like Ares – and Hector. The introductory description is quite characteristic. The event follows the well-known choreography: Hector flees Achilles, just like Apollon deceiving Achilles at the end of the previous book until Achilles finally reaches him. Not even the gods can save Hector this time. Athene, as if responding to Apollon's trick, assumes a human form to make him stop by providing false hope for him.

Hector's death differs from the previous kills only in form. Achilles honours his opponent by talking to him several times before executing him. Hector does not beg for mercy. He only wants Achilles to observe the rules of the heroes' ethical code:

ἀλλ' ἄγε δεῦρο θεοὺς ἐπιδώμεθα· τοὶ γὰρ ἄριστοι
μάρτυροι ἔσσονται καὶ ἐπίσκοποι ἀρμονιάων·
οὐ γὰρ ἐγὼ σ' ἔκπαγλον ἀεικίω, αἶ κεν ἐμοὶ Ζεὺς
δῶη καμμονίην, σὴν δὲ ψυχὴν ἀφέλωμαι·
ἀλλ' ἐπεὶ ἄρ' κέ σε συλήσω κλυτὰ τεύχε' Ἀχιλλεῦ
νεκρὸν Ἀχαιοῖσιν δώσω πάλιν· ὥς δὲ σὺ ρέζειν.
(22, 254–259)

However, he does not know that Achilles has no human respect, let alone heroic, for his opponent:

Ἔκτορ μή μοι ἄλαστε συνημοσύνας ἀγόρευε·
 ὥς οὐκ ἔστι λέουσι καὶ ἀνδράσιν ὄρκια πιστά,
 οὐδὲ λύκοι τε καὶ ἄρνες ὁμόφρονα θυμὸν ἔχουσιν,
 ἀλλὰ κακὰ φρονέουσι διαμπερὲς ἀλλήλοισιν,
 ὥς οὐκ ἔστ' ἐμὲ καὶ σὲ φιλήμεναι...

(22, 261–265)

These are horrible words. His chosen metaphor says that, while fighting Hector, until he revenges the death of Patroclus, Achilles does not look upon himself as a member of the human community. His relationship with the community is also described by Achilles' metaphor. What should a lion do in a human community? He refuses not only Hector but any human community.

Defeated and dying, Hector asks Achilles once more to give his body to his father. The refusal is rude to the point of being horrible:

αἶ γάρ πως αὐτόν με μένος καὶ θυμὸς ἀνήη
 ὦμ' ἀποταμνόμενον κρέα ἐδμεναι, οἷα ἔοργας,
 ὥς οὐκ ἔστ' ὃς σῆς γε κύνας κεφαλῆς ἀπαλάλκοι,
 οὐδ' εἴ κεν δεκάκις τε καὶ εἰκοσινήριτ' ἄποινα
 στήσῃσ' ἐνθάδ' ἄγοντες...

(22, 346–350)

No, Achilles cannot be accused of having cannibalistic tendencies – as some of the literary scholars have thought – because he will not devour Hector's body. However, it is certain that no other man's hatred are described in such terms in the epic.

And then it is all over. Suddenly, as if they were scavengers, the Achaean community emerges from the background:

... ἄλλοι δὲ περὶ δραμον υἱὲς Ἀχαιῶν,
 οἱ καὶ θηήσαντο φυῆν καὶ εἶδος ἀγητὸν
 Ἔκτορος· οὐδ' ἄρα οἱ τις ἀνουτητί γε παρέστη.

(22, 369–371)

This is, no doubt, the desecration of Hector's body:

ὦδε δέ τις εἶπεσκεν ἰδὼν ἐς πλησίον ἄλλον·
 ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ μαλακώτερος ἀμφαφάσθαι
 Ἔκτωρ ἢ ὅτε νῆας ἐνέπρησεν πυρὶ κηλέῳ

(22, 372–374)

Until Achilles' vengeance is fulfilled, nobody was near him. But now the battlefield is populated with the Achaeans, and he could be reintegrated into the community. The following scene begins as if we returned to the time in Book 1, that is, to the time that preceded

Achilles' wrath, before the harmony of the Achaeans and Achilles was disrupted. Achilles sings the song of the common aims:

ὦ φίλοι Ἀργείων ἡγήτορες ἡδὲ μέδοντες
ἐπεὶ δὴ τόνδ' ἄνδρα θεοὶ δαμάσασθαι ἔδωκαν,
ὅς κακὰ πόλλ' ἔρρεξεν ὅς οὐ σύμπαντες οἱ ἄλλοι,
εἰ δ' ἄγετ' ἀμφὶ πόλιν σὺν τεύχεσι πειρηθῶμεν,
ὄφρα κ' ἔτι γνῶμεν Τρώων νόον ὃν τιν' ἔχουσιν,
ἢ καταλείψουσιν πόλιν ἄκρην τοῦδε πεσόντος
ἢ μένειν μεμάσι καὶ Ἑκτορος οὐκέτ' ἐόντος.
(22, 378–384)

This is the voice of an authentic commander. Once Achilles makes up his mind, he is in a position of undoubtable authority. Where is Agamemnon, or any other Achaean leader now? We are expecting the Trojan war, the battle of the Achaeans and the Trojans to begin now, but Achilles changes his mind:

ἀλλὰ τί ἢ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός
κεῖται παρ νήεσσι νέκυς ἄκλαυτος ἄναπτος
Πάτροκλος· τοῦ δ' οὐκ ἐπιλήσομαι, ὄφρ' ἂν ἔγωγε
ζωοῖσιν μετέω καὶ μοι φίλα γούνατ' ὀρώρη·
εἰ δὲ θανόντων περ καταλήθοντ' εἰν Ἀῖδαο
αὐτὰρ ἐγὼ καὶ κεῖθι φίλου μεμνήσομ' ἐταίρου.
νῦν δ' ἄγ' αἰείδοντες παίηονα κούροι Ἀχαιῶν
νηυσὶν ἐπι γλαφυρήσι νεώμεθα, τόδε δ' ἄγωμεν.
ἤρᾱμεθα μέγα κύδος· ἐπέφνομεν Ἑκτορα δῖον,
ὦ Τρώες κατὰ ἄστρ' ὅς εὐχετόωντο.
(22, 385–394)

The plans have changed. Instead of Troy, the army is to go to the camp, instead of war, they are marching to peace.

Is then Achilles a member of the community after his victorious revenge? After a moment's hesitation, he still refuses to identify with the common goal, but Book 23 (Patroclus' funeral games) describes a hero who lives in, and organizes the activities of, the Achaean community.

Or at least it seems so. It is worth investigating his role in this Book which is explicitly devoted to communal activities. The funeral of the army's hero, the common mourning, just like the sacrifices and the common eating, are activities which are supposed to strengthen the community.

Achilles begins the common mourning with separating his own people, the Myrmidons from the Achaeans. They are the ones who should primarily mourn Patroclus. After the funeral song, he desecrates Hector's body again. Then he gives a generous meal to his fighters. By doing this, he seems to have taken an important step. He not only eats with the others, but initiated the communal eating.

The Myrmidons play an important role in Achilles' community-building efforts. He goes to sleep among them. The hero addresses the army by turning to Agamemnon:

ἦώθεν δ' ὄτρυνον ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον
ὔλην τ' ἀξέμεναι παρὰ τε σχεῖν ὅσσ' ἐπιεικὲς
νεκρὸν ἔχοντα νέεσθαι ὑπὸ ζόφον ἡερδόντα,
ὄφρ' ἦτοι τοῦτον μὲν ἐπιφλέγῃ ἀκάματον πῦρ
ῥᾶσσον ἀπ' ὀφθαλμῶν, λαοὶ δ' ἐπὶ ἔργα τράπωνται.
(23, 49–53)

However, something is missing from the preparations: the end of the war and the image of the community in the future. Patroclus' funeral is a milestone in Achilles' thoughts and deeds. What comes after that? He says: ...λαοὶ δ' ἐπὶ ἔργα τράπωνται (23, 53), but does not define what this should be. However, the Trojan war has not ended, the Achaeans have not achieved their common goal! Yes, but the war is over for Achilles. He would not kill another enemy soldier, nor would he do anything in order to help the siege of Troy. He is interested only in the funeral of Patroclus, which will finish his life (ἐπεὶ οὐ μ' ἔτι δεύτερον ὦδε / ἴξετ' ἄχος κραδίην ὄφρα ζωοῖσι μετείω. 23, 46–47).

Book 23 is an extended form of mourning. It is as if Achilles wanted to show all the possible forms of mourning: he mourns for him several times: the Achaean army makes a funeral pyre, they sacrifice a host of animals, as well as twelve young Trojan soldiers, then Achilles secures the help of the God of winds, puts the ashes of Patroclus into a golden urn, and they make proper grave, and finally they start the funeral games.

This summary shows that the cause of the Trojan war is not promoted by anything in Book 23. We might say that the universal mourning stops the devastation of the war temporarily, and that Book 23 is a digression that presents the aspects of life which are free from the war – just like the description of Achilles' shield in book 18. But there is no return to the battlefield after Book 23, the outcome of the war is not told in Book 24.

Every aspect of the last two books can be explained in terms of Achilles' mourning. They are scenes of peace, mourning and reconciliation, because the story of the epic, the story of Achilles' wrath, the story of his war, is over. The outstanding members and leaders of the army Agamemnon can win precious trophies, but only competing against each other, and not by fighting the Trojans. After Achilles vengeance is fulfilled, things become calm and smooth. The loot becomes the prize which is donated by Achilles, the war becomes a game, the army turns into a number of competing teams.

During all this, Achilles is still and forever outside the community. He organises and directs Patroclus' funeral, but will set limits to the grief of others:

...τάδε δ' ἀμφὶ πονησόμεθ' οἷσι μάλιστα
κῆδεός ἐστι νέκυς· παρὰ δ' οἱ τ' ἀγοὶ ἄμμι μενόντων.
(24, 159–160)

He does not take part in the games. Everybody knows that his strength and skill would deprive anybody else from the chance of winning. He is some kind of supreme judge – whose strength and power cannot be compared to those of anybody else – who directs, judges, punishes from above. His role among the humans is the same as that of Zeus among the gods. Just like Zeus interfered in the fate of Troy only by guiding the other gods, Achilles organises the funeral games by setting limits to his own strength. The funeral ceremony thus becomes an earthly copy of the war which is directed by Zeus.

Book 24 begins with a scene that confirms Achilles' loneliness:

Λῦτο δ' ἄγων, λαοὶ δὲ θοὰς ἐπὶ νῆας ἕκαστοι
 ἐσκίδναντ' ἰέναι. τοὶ μὲν δόρποιο μέδοντο
 ὕπνου τε γλυκεροῦ ταρπήμεναι· αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς
 κλαῖε φίλου ἐτάρου μεμνηνένος, οὐδέ μιν ὕπνος
 ἦρει πανδαμάτωρ, ἀλλ' ἐστρέφετ' ἔνθα καὶ ἔνθα
 Πατρόκλου ποθέων ἀνδροτῆτά τε καὶ μένος ἧῦ,
 (24, 1–6)

The hero is overwhelmed by mourning again and again. The mourning has the same intensity as hatred for Agamemnon, or vengeance for Hector. There is no way out from this emotion, because the hatred and the vengeance were directed against somebody else, but by mourning he is supposed to fight himself.

This emotion will not stop despite his efforts: he drags Hector's body in a monotonous ritual around Patroclus' grave three times for twelve days. Nor can he do any harm to the body, because it is guarded by the gods.

His wrath was only cancelled by his vengeance. But what could cancel his pain and mourning? Who or what could surpass that? The community did what it could. They shared his mourning but only to the extent he was willing to let them.

Achilles becomes even more lonely than he was at the time of his wrath or during the battle. In the past, there was, however, an event that helped the hero find the way out from an emotional state that seemed eternal and interminable. This was the appearance of Thetis. She appeared to the weeping hero twice, and helped him: she went to ask Zeus and had Hephaistos make new weapons for him.

She appears to him for the third time:

ἶξεν δ' ἐς κλισίην οὐ υἱέος· ἔνθ' ἄρα τόν γε
 ὕρ' ἄδινά στενάχοντα· φίλοι δ' ἀμφ' αὐτὸν ἐταῖροι
 ἐσοσμένως ἐπένοντο καὶ ἐντύνοντο ἄριστον·
 τοῖσι δ' οἷς λάσιος μέγας ἐν κλισίῃ ἰέρευτο.
 ἦ δὲ μάλ' ἀγχ' αὐτοῖο καθέζετο πότνια μήτηρ,
 χειρὶ τέ μιν κατέρεξεν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε·
 τέκνον ἐμὸν τέο μέχρις ὀδυρόμενος καὶ ἀχεύων
 σὴν ἔδουαι κραδίην μεμνημένος οὔτε τι σίτου

οὐτ' εὐνήης ἀγαθὸν δὲ γυναικί περ ἐν φιλότῃ
 μίσγεσθ'· οὐ γάρ μοι δηρὸν βέη, ἀλλὰ τοι ἤδη
 ἄγχι παρέστηκεν θάνατος καὶ μοῖρα κραταιή.
 ἀλλ' ἐμέθεν ξύνες ὦκα, Διὸς δέ τοι ἄγγελός εἰμι·
 (24, 122–133)

Almost the same thing happens that had happened before. While the former appearances were followed by the stereotypical line: „*My child, why weepst thou? What sorrow hath come upon thy heart?*”, now she does not ask him „why”, but „how long”: „*My child, how long wilt thou devour thine heart with weeping and sorrowing, and wilt take no thought of food, neither of the couch? Good were it for thee even to have dalliance in a woman' embrace.*” 127–131., which shows that her impatience is mingled with reprimand.

What kind of help does she – who knows the future! – offer now? To put it briefly: *eat, drink, and make love!* – because the day of your death is not far away. This is the advice that makes Achilles' loneliness complete: not even the gods can handle his mourning, not even his own mother understands his loneliness, and encourages – even orders him – to give Hector's body back. Zeus' order takes away what was left for him in the world of action, that is the routine of ritual desecration of Hector's body, his only exercise. And this is taken away now. He has nothing to say to Thetis. He barely shows that he would follow Zeus' order, then their last meeting ends in the formulaic:

τῇδ' εἴη· ὃς ἄποινα φέροι καὶ νεκρὸν ἄγοιτο,
 εἰ δὴ πρόφρονι θυμῷ Ὀλύμπιος αὐτὸς ἀνώγει.
 (24, 139–140)

which, in this case, does not mean anything.

There is only one final meeting for Achilles in the epic, but this is more important than any previous meeting. He must face Priamus, who was helped by the gods to reach his tent. He must obey Zeus' order, and give back Hector's body.

The scene is not free from tension just because there is nothing at stake. Achilles obeys Zeus, but how? The answer to this question adds the final touches to Achilles portrait.

First of all, he is surprised to see Priamus. Then they, the two great mourners of the epic, will reach an agreement very soon. Priamus touches a chord, the only chord, that will resonate in Achilles' soul. Priamus, fearing Achilles, reminds him of his own father, Peleus, but it is closer to the truth to say that the feeling is more important in the process of mourning than its actual content:

αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς κλαῖεν ἐὼν πατέρ', ἄλλοτε δ' αὖτε
 τῷ δὲ μνησαμένῳ ὃ μὲν Ἕκτορος ἀνδροφόνιο
 κλαῖ' ἀδινὰ προπάρειδε ποδῶν Ἀχιλῆος ἔλυσθεῖς,
 Πάτροκλον τῶν δὲ στοναχὴ κατὰ δώματ' ὀρώρει.
 αὐτὰρ ἐπεὶ ῥα γόοιο τετάρπετο διὸς Ἀχιλλεὺς...
 (24, 509–513)

How characteristic is this „*wept for his own father, and now again for Patroclus*”! Recalling his own father makes him sad, but this sadness is added to the ones he is already experiencing, that is, to his mourning. Nothing can create a sense of commonness like the discovery of the same feelings. Just like true love or hatred, these two people create a world of their own in their mourning, a world which not even a goddess-mother can reach. Achilles has already had such a world, the friendship with Patroclus. This was taken away by Hector, and by his superfluous wrath. Now he is surprised to see that another – and similarly closed – world can be created when Priamus becomes a partner in his world of mourning.

Finally there is nobody at Achilles' side. He has excluded the Achaeans himself, Patroclus has been taken away by force, his own mother has left him. Priamus broke into this final, infinite loneliness, and brought him understanding and common fate. Both will die soon. Priamus – after Hector's death – is without any support, while Paris' arrow is ready to find Achilles.

The commonness of fate with a single man – with the father of his arch-enemy... – instead of human community: this is what Achilles achieves in the epic.

It is no wonder, then, that Achilles apologises to Patroclus:

μη μοι Πάτροκλε σκυδμαινέμεν, αἵ κε πύθηαι
εἰν Ἄϊδός περ ἐὼν ὅτι Ἑκτορα δῖον ἔλυσσας
πατρὶ φίλῳ, ἐπεὶ οὐ μοι αἰεκέα δῶκεν ἄποινα.
σοὶ δ' αὖ ἐγὼ καὶ τῶνδ' ἀποδάσσομαι ὅσσ' ἐπέοικεν.
(24, 592–595)

It goes without saying that Achilles is not interested in what he gets from Priamus. It is more important that he would like Patroclus to share his new emotion

Priamus and Achilles say goodbye to each other as good friend – and will never meet again. The epic forbids Achilles to have a companion in his mourning for a long time. After all, it would be strange if the killer mourned with the family of the victim. The epic ends in Hector's funeral, but this is not Achilles' story any longer.

Select Bibliography

- WHITMAN, C. H., *Homer and the Heroic Tradition*. Cambridge-Mass. 1958.
MARINATOS, S., *Kleidung-, Haar- und Barttracht*. *Archeologia Homerica*. Göttingen 1967. pp. 15–19.
ADKINS, A. W. H., *Threatening, Abusing and Feeling Angry in the Homeric Poems*. *JHS* 89 (1969) pp. 7–21.
SEGAL, CH., *The Theme of Mutilation of the Corpse in the Iliad*. Leiden 1971.
REDFIELD, J. M., *Nature and Culture in the Iliad. The Tragedy of Hector*. Chicago-London 1975.
BREMNER, J., *Heroes, Rituals and the Trojan War*. *SSR* 2 (1978) pp. 5–38.

- NAGY, G., *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Poetry*. Baltimore-London 1979.
- GRIFFIN, J., *Homer on Life and Death*. Oxford 1980. pp. 95-102.
- AUBRIOT, D., *Remarques sur le personnage de Phénix au chant IX de l'Iliade*. Bulletin de l'Association Guillaume Budé 1984. pp. 339-362.
- SCHEIN, S. L., *The Mortal Hero. An Introduction to Homer's Iliad*. Berkeley, University of California Press 1984. pp. 128-142.
- MONSACRÉ, H., *Les Larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*. Paris 1984. pp. 41-62.
- WHATELET, P., *Rites de passage dans l'Iliade: échecs et réussites*. in: L'Initiation. Actes du Colloque International de Montpellier 11-14 Avril 1991. Etudes rassemblées par A. Moreau. I-II. Montpellier 1992. Tome I. pp. 61-72.

Miklós Maróth (Budapest–Piliscsaba)

HOMER IM URTEIL DES PROKLOS

Es ist wohl bekannt, daß Platon im zehnten Buche seines Staates alle nachahmenden Künste verurteilt hat, weil sie uns die wirklich Seienden nicht näherbringen, sondern nur die uns und unseren Sinnen bekannte Schatten der wahren Ideen nachahmen, folglich ist alles, was sie darstellen, einen Schritt weiter von der Wahrheit entfernt.

Demgegenüber äußert sich Proklos, Platons treuer Schüler, positiv über Homer und seine dichterische Tätigkeit. Proklos folgte dem literarischen Geschmack seines Zeitalters, als er die alten Dichter, darunter Homer hochschätzte. Pseudo-Longinos, der Verfasser des Traktats *Peri hypsus*, mehrere Jahrhunderte nach Platons Tod und relativ kurz vor Proklos, im Zeitalter des griechischen Klassizismus, geht davon aus, daß Homer das höchste stilistische Beispiel für alle anderen ist.¹ Ein systematisch denkender Mensch, wie Proklos, mußte diesen Widerspruch auflösen.

In diesem Fall handelt es sich natürlich nicht nur um literarischen Geschmack, sondern auch um Theorie. Das ganze philosophische System des Neuplatonismus, trotz allen Ähnlichkeiten, unterscheidet sich vom Platonismus in manchen wesentlichen Punkten. Die Neuplatoniker, die alles von der Eins und von der göttlichen Vernunft ableiten wollten,² legten den Begriff des wahren Dichters im Gegensatz zu Platon als Mitarbeiter Gottes aus. *Ich würde diesen Dichter nicht anders als großen Mitarbeiter des großen Politikers und Erzieher nennen, der wirklich Gott ist und auf seine Vernunft hinblickt.*³ Die Nachahmung bildet den Kern der dichterischen Tätigkeit, und durch die Nachahmung will man etwas schaffen, das dem in der göttlichen Vernunft vorhandenen Beispiel (*paradeigma*) der uns bekannten irdischen Dinge ähnlich ist.⁴ Die sichtbaren Nachahmungen sind den unsichtbaren, die schönen Nachahmungen den schönen, und die physischen Nachahmungen den noetischen

¹ Pseudo- Longinos: *A fenségesről, görögül és magyarul*; ed. Nagy Ferenc, Budapest 1965, XIII,1–XIV, 2.

² Maróth Miklós: *Mimézis az újplatonikus filozófiában*, in: *Műalkotás – esztétikum – közönség*, ed. Havas László, Debrecen 1988, 39–50.

³ Proclus Diadochus: In Platonis Rem Publicam Commentaria, I. ed. W. Kroll, Lipsiae 1899, 68, 21–24: 68&21–24: τοῦτον ἐγὼ τὸν ποιητὴν οὐκ ἄλλον εἶναι φαίην ἂν ἢ τὸν τοῦ μεγάλου πολιτικοῦ μέγαν συνεργὸν καὶ παιδευτικὸν ὡς ἀληθῶς θεόν, εἰς τὸν ἐκείνου βλέποντα νοῦν. ὁ μὲν γὰρ ἐν τῷ παντὶ πολιτικός ἐστιν ὁ μέγας ὑμνούμενος Ζεὺς

⁴ a. a. O. 67, 18–19: ὁ ποιητὴς μμητῆς· πᾶς μμητῆς τέλος ἔχει ὅμοιον ποιῆσαι τῷ παραδείγματι.

Wesen ähnlich. Im Laufe der nachahmenden Tätigkeit bedient sich der Künstler der Harmonien, durch die er die Tugend als siegreich und die Schlechtigkeit als geschlagen darstellt.⁵ Die Dichter genießen also bei Proklos ein großes Ansehen, er will sie aus seinem Staat nicht mehr ausweisen.

Trotz all diesen Unterschieden konnte sich Proklos nicht leicht über den genannten Widerspruch hinwegsetzen. Er musste der Kunst Platos eine solche Auslegung geben, die ihm erlaubt, Platons negatives Urteil im positivem Zusammenhang wiederholen zu können.

Proklos löst diese Aufgabe durch die Aufteilung der Dichtkunst in drei Teile, die den drei Teilen der menschlichen Seele entsprechen müssen.⁶ Die drei Arten der Dichtung sind dementsprechend die mystische, didaktische und mimetische, die der Reihe nach von oben nach unten den drei Fähigkeiten der menschlichen Seele entsprechen.

Diese Aufteilung erlaubt ihm, daß er sofort seine Meinung festlegt, die besagt, daß Homers Epik nicht zu der Gruppe der didaktischen Dichtungen gehört. Homer macht uns mit Mythen bekannt, deren Zweck ist weder die genaue Widerspiegelung oder Nachahmung der Wahrheit, wie sie ist, noch einen Beitrag zu der Erziehung der Jungen zu leisten.⁷ Die Homerischen Mythen sind nicht geeignet, die noch nicht reife und nicht vollkommen entwickelten Seelen der Jungen zu leiten, weil sie eine mystische und göttlich inspirierte Denkweise brauchen.⁸

Die höchste Fähigkeit der menschlichen Seele wird durch den vernünftigen Seelenteil dargestellt. Durch diesen Seelenteil wird das menschliche Wesen an die Göttern angeknüpft, lebt ein göttliches Leben, das durch Ähnlichkeit an das Leben der Götter grenzt. So wird die menschliche Seele an der göttlichen Vernunft, durch die sie die eigene Vernunft überwindet, teilhaben, bringt ihre Vereinigung mit der einzigen Hypostasis der Götter zustande, fügt das Ähnliche mit dem Ähnlichen, das eigene Licht mit dem göttlichen Licht zusammen.⁹

⁵ a. a. O. 68, 15–19: οὕτως γάρ που καὶ ποιητὴς ἄλλος ἐστὶ κοσμικός, μυθολογικός μόνος, μιμήματα ποιῶν τὰ ἐμφανῆ τῶν ἀφανῶν καὶ καλῶν καλὰ, τῶν κατὰ νοῦν τὰ κατὰ φύσιν, ἁρμονίαις χρώμενος, δι' ὧν ἀρετὴν ἐν τῷ ὅλῳ παρέχεται κρατούσαν... κτλ.

⁶ Die Frage, wie Proklos die Platonische Theorie umgestaltet hat und wie er drei Arten der Dichtkunst festlegte, wurde in A. D. R. Sheppard: *Studies on the 5th and 6th Essays of Proclus' Commentary on the Republic*, Göttingen 1980, ausführlich behandelt.

⁷ Proklos, a. a. O. 79/5–10: Εἰ δὴ ταῦτα ὀρθῶς εἶπομεν, οὕτε τοὺς Ὀμηρικούς μύθους διὰ ταῦτα τῆς πρὸς τὰ πράγματα τὰ ὄντως ὄντα οἰκειότητος παραιρεῖσθαι προσήκει, διότι μὴ πρὸς παιδεῖαν ἡμῖν συντελοῦσιν τῶν νέων (οὐ γὰρ παιδευτικὸν τῶν τοιούτων ἐστὶ μύθων τὸ τέλος, οὐδὲ εἰς τοῦτο βλέποντες αὐτοὺς οἱ μυθοπλάσται παρέδοσαν), κτλ.

⁸ a. a. O. 74/19–23.

⁹ a. a. O. 177/15–23: τὴν μὲν ἀρίστην καὶ τελεωτάτην, καθ' ἣν συνάπτειται τοῖς θεοῖς καὶ ζῆ τὴν ἐκείνοις συγγενεστάτην καὶ δι' ὁμοιότητος ἄκρας ἡνωμένην ζωὴν, οὐχ ἑαυτῆς οὖσαν, ἀλλ' ἐκείνων, ὑπερδραμοῦσα μὲν τὸν ἑαυτῆς νοῦν, ἀνεγείρασα δὲ τὸ ἄρρητον σύνθημα τῆς τῶν θεῶν ἐνιαίας ὑποστάσεως καὶ συνάψασα τῷ ὁμοίῳ τὸ ὁμοίον, τῷ ἐκεῖ φωτὶ τὸ ἑαυτῆς φῶς τῷ ὑπὲρ οὐσίαν πάσαν καὶ

ζωὴν ἐνὶ τὸ ἐνοειδέστατον τὴν τῆς οἰκείας τε καὶ ζωῆς.

Der mittlere Seelenteil steigt von der göttlichen Welt herab, die Seele wendet sich zu dem eigenen Leben, stellt die Vernunft und die Wissenschaft in den Vordergrund, betrachtet die Änderungen der Formen, verbindet das Denken mit dem Bedachten.¹⁰

Der dritte Seelenteil beinhaltet die niedrigeren Fähigkeiten und er stützt sich auf Phantasien und auf unvernünftige Sinneswahrnehmung.¹¹

Die Beschreibung der unterschiedlichen Fähigkeiten und Aktivitäten der drei Seelenteile entspricht den drei unterschiedlichen Arten der Erkenntnis. Die dritte Art der Erkenntnis ist die Sinneswahrnehmung, die zweite Art ist die wissenschaftliche Erkenntnis, und die an der ersten Stelle beschriebene Erkenntnis stellt die Intuition, die mystische Erkenntnis der Eingeweihten dar.

Proklos zitiert die Platonische Meinung über Homers Dichtung mit Zustimmung. Er wiederholt die wohl bekannte Meinung, daß die Homerischen Dichtungen ungeeignet für die Erziehung der Jungen sind.¹² Er fügt aber hinzu, daß dieser Umstand noch nicht hinreichend ist, alle Verwandtschaft mit dem wahrhaft Seiendem den von Homer gestalteten Mythen abzusprechen, weil die genannten Mythen keinen erzieherischen Charakter haben, die Sagenschmiede (mythoplastai) wollen ein anderes Ziel erreichen. Die Jungen sind noch nicht reif genug, um die Homerischen Mythen auf die richtige Weise verstehen zu können. Diese Mythen wollen eine geheime, verborgene Wahrheit überliefern, sie sind aber auf eine göttliche, mystische Vernunft angewiesen, um ihre Absicht erreichen zu können.¹³

Die Mythen haben nämlich zwei unterschiedliche Arten. Die eine Art ist mit der Pädagogie verbunden, die andere gehört zu den Mysterien. Die erste Art ist nützlich für die Entwicklung des tugendhaften Charakters, die zweite Art ermöglicht uns, daß wir mit der göttlichen Welt in Verbindung treten. Die erste Art ist für einen jeden verständlich und allgemein zugänglich, die zweite Art bleibt aber verschlossen für diejenige, die nicht aus aller Kraft nach dem Göttlichen streben. Die erste Art ist mit den Eigenschaften der Jungen verwandt, während die andere Art auf Opfern der Eingeweihten angewiesen ist, damit sich der geheime Inhalt des Textes ihnen offenbart.¹⁴

¹⁰ a. a. O. 177/23–29: τὴν δὲ ταύτης μὲν δευτέραν προσεια τε καὶ δυνάμει, μέσσην δὲ ἐν μέσῃ τῇ ψυχῇ τεταγμένην, καθ' ἣν ἐπιστρέφει μὲν εἰς ἑαυτὴν ἀπὸ τῆς ἐνθέου καταβάσα ζωῆς, νοῦν δὲ καὶ ἐπιστήμην προστησαμένη τῆς ἐνεργείας ἀρχὴν ἀνελίττει μὲν τὰ πλήθη τῶν λόγων, θεᾶται δὲ τὰς παντοίας τῶν εἰδῶν ἐξαλλαγὰς, εἰς ταυτὸν δὲ συνάγει τό τε νοοῦν καὶ τὸ νοούμενον, ἀπεικονίζεται δὲ τὴν νοεράν οὐσίαν ἐν ἐνὶ τῇ τῶν νοητῶν φύσιν περιλαβοῦσα.

¹¹ a. a. O. 178/2–5: τρίτην δὲ ἄλλην ἐπὶ ταύταις τὴν συμφερομένην ταῖς καταδεεστέραις δυνάμεσιν καὶ μετ' ἐκείνων ἐνεργοῦσαν, φαντασίαις τε καὶ αἰσθήσεσιν ἀλόγοις προσχρωμένην καὶ πάντῃ τῶν χειρόνων ἀναπιμπλαμένην.

¹² a. a. O. 79/7–8: διότι μὴ πρὸς παιδείαν ἡμῖν συντελοῦσιν τῶν νέων (οὐ γὰρ παιδευτικὸν τῶν τοιούτων ἐστὶ μῦθων τὸ τέλος, οὐδὲ εἰς νοῦτο βλέποντες αὐτοὺς οἱ μυθοπλαῖσαι παρέδοσαν), κτλ.

¹³ a. a. O. 79/19–23: ... καὶ ὅτι τῆς Ὀμήρου μυθοποιίας ὡς μήτε παιδευτικῆς μήτε τοῖς τῶν νέων ἀπλάστοις καὶ ἀβάτοις ἡθεσιν συναρμοζομένης ἐπιλαμβάνεται, καὶ ὡς τὸ ἀπόρητον αὐτῆς καὶ κρύφιον ἀγαθὸν μυστικῆς τινοῦς δεῖται καὶ ἐνθεαστικῆς νοήσεως.

¹⁴ a. a. O. 79/12–21: καὶ τοὺς μὲν φιλοσοφωτέρους τίθεσθαι, τοὺς δὲ τοῖς ἱερατικοῖς θεομοῖς προσήκοντας, καὶ τοὺς μὲν νέους ἀκούειν πρέποντας, τοὺς δὲ τοῖς διὰ πάσης ὡς εἰπεῖν τῆς ἄλλης παιδείας ὀρθῶς ἡγμένους καὶ εἰς τὴν τῶν τοιῶνδε μῦθων ἀκρόασιν ὥσπερ ὄργανόν τι μυστικὸν

So rettet Proklos einerseits die Wahrheit des Platonischen Urteils über Homer, dessen Grundthese ist, daß die homerischen Dichtungen für die Jungen gefährlich sind, andererseits aber spricht ihm eine viel höhere Stelle in der Dichtkunst zu. Homer würde bei ihm zu einem erhabenen Dichter, der seine Größe nur für die den Götter nahestehenden Geisten zeigt. Die jüngeren Leute und die ordentlichen Leser sind nicht imstande, seine Gedichte richtig verstehen zu können. Der mißverständene Homer ist vom Standpunkt der Pädagogie aus gesehen gefährlich, so ist die herabschätzende Meinung Platos über Homer nur im Falle des Durchschnittslesers richtig, diejenige aber, die lautere Seele haben, sind imstande, mehr als die anderen zu verstehen, ihr Verständnis ist der dichterischen Größe Homers gewachsen.

Im Proklos' Kommentar zu Platons *Politeia* finden wir Beispiele, die den Unterschied zwischen der sinngemäßen und der mystischen Deutung der Mythen veranschaulichen.

Die Erzählung, wie Héphaistos vom Himmel zu Erde geworfen wurde, soll uns keine unwiderlegliche Wahrheit über die Götterwelt mitteilen. Die wörtliche Bedeutung dieses Mythos steht im Mißverhältnis zum Gehörsinn der Jungen und sie harmonisiert sich nicht mit ihren Eigenschaften, die nur Erziehung bedürfen.¹⁵

Diejenige aber, die eine mystische Deutung dem Text geben können, verstehen den wahren Inhalt des Textes: Hephaistos' Fahrt von oben bis zu den letzten sinnlich erkennbaren Geschöpfen symbolisiert die Emanation, oder den *Proodos* der Existierenden von der Eins bis zu den letzten emanieren Wesen.¹⁶

Dementsprechen bedeuten Kronos' Fesseln (*Kronioi desmoi*) die Einheit der Welt und die Verbundenheit des *kosmos aisthétos* mit dem *kosmos nóetos*.¹⁷

Wie die angeführten Beispiele zeigen, die mystische Auslegung des Textes bedeutet eine symbolische Interpretation der Wahrheit, die tiefer unter der leicht zugänglichen Oberfläche der ersten Bedeutung der Wörter liegt. In diesem Sinne ist die wörtliche Bedeutung der Homerischen Dichtungen nur eine Allegorie der Wahrheit, die die Auffassungsgabe der Jungen und der Massen überwindet und nur wenigen erkennbar ist. Die wirkliche dichterische Größe Homers und den richtigen und tieferen Sinn seiner Wörter

ιδρῶσαι τὸν τῆς ψυχῆς νοῦν ἐφιεμένοις. ἀλλ' ὁ μὲν Σωκράτης καὶ ταῦτα ἱκανῶς ἐνδείκνυται τοῖς συνορᾶν δυναμένοις, καὶ ὅτι τῆς Ὀμήρου μυθοποιίας ὡς μήτε παιδευτικῆς μήτε τοῖς τῶν νέων ἀπλάστοις καὶ ἀβάτοις συναρμοζομένης ἐπιλαμβάνεται, κτλ.

¹⁵ a. a. O. 82/2–7: οὐτε τὰς Ἡφαίστου ῥίψεις ἀπορήσομεν ἀνάγειν εἰς τὴν περὶ θεῶν ἀνέλεγκτον ἐπιστήμην οὔτε τοὺς Κρονίους δεσμοὺς οὔτε τὰς Οὐρανοῦ τομάς, ἃ δη ταῖς τῶν νέων ἀκοαῖς ἀσύμμενträ φησιν ὁ Σωκράτης ὑπάρχειν καὶ οὐδαμῶς συναρμόζεσθαι ταῖς ἐξεῖν τῶν παιδείας μόνης δεομένων· ὅλως γὰρ ἐν ἀλλοτρίαις ὑποδοχαῖς ἡ μυστικὴ τῶν θεῶν γνῶσις οὐκ ἂν ποτε ἐγγένοιτο.

¹⁶ a. a. O. 82/10–12: ἡ μὲν Ἡφαίστου ῥίψεις τὴν ἄνωθεν ἄχρι τῶν τελευταίων ἐν τοῖς αἰσθητοῖς δημιουργημάτων τοῦ θεοῦ προόδον ἐνδείκνυται, κινουμένην καὶ τελειουμένην καὶ ποδηγετουμένην ὑπὸ τοῦ πάντων δημιουργοῦ καὶ πατρός, κτλ.

¹⁷ a. a. O. 82/14–16: οἱ δὲ Κρόνιοι δεσμοὶ τὴν ἔνωσιν τῆς ὅλης δημιουργίας πρὸς τὴν νοερὰν τοῦ Κρόνου καὶ πατρικὴν ὑπεροχὴν δηλοῦσιν, κτλ.

verstehen nur diejenige erhabenen Seelen, die von der Ähnlichkeit der dichterischen Allegorie und der mit Hilfe der Allegorie geschilderten Wahrheit ausgehend begreifen können, was der Dichter gemeint, aber nicht gesagt hat. Diese Leute sollen, um die Allegorien entziffern zu können, nicht nur lautere Seele, sondern auch vorherige Kenntnisse haben. Die Leser müssen die in den Lehrbüchern der Philosophen dargelegte Emanationslehre kennen, damit sie den Schlüssel zu Homer haben.

Von hier aus müssen wir in zwei Richtungen weitergehen.

Proklos beschreibt zwei unterschiedliche Wege der Erkenntnis. Der eine wird von den Philosophen betreten, die geeigneter Weise philosophieren,¹⁸ den anderen Weg betreten diejenige, die mystische Erfahrung haben und durch geheime Zeichen auf das Wesen Gottes folgern.¹⁹

In diesem Satz verdient das Wort *endeiksis* unsere Aufmerksamkeit. Es ist der *terminus technicus*, der den Schluß von einem sichtbaren Zeichen auf das unsichtbare Gezeichnete bedeutet. Die Bewegung ist Zeichen des leeren Raumes.²⁰ Den leeren Raum sehen wir nicht, wir folgern auf ihn, wenn wir die Bewegung sehen. „Wenn Schweiß über die Oberfläche fließt, dann muß es unsichtbare Durchgänge (*noëtoi poroi*) geben.“²¹ Der Schweiß ist hier das sichtbare Zeichen der unsichtbaren *poroi*.

Die Folgerung von einem Zeichen auf das Gezeichnete heißt in diesem speziellen Falle *endeiksis*. Endeiksis gehört aber zu dem allgemeineren Begriff der Analogieschlüsse, die griechisch schlechtweg Analogie genannt sind. Das Wort *endeiksis* kommt bei Proklos in dem eben jetzt angeführten (Fußnote 19) Text vor, der Termin *analogia* ist aber einige Zeilen früher belegt. Als Proklos die mystische Methode schildert, sagt er, daß die mystischen Dichter, die die göttlichen Eigenschaften anstreben, durch Analogie das Ende mit dem Anfang zusammenfügen und aus den Konsequenzen auf die schaffenden Ursachen folgern. Im Laufe dieser Folgerung verwenden sie allerlei Wörter, damit sie *endeiksis* auf die göttliche Welt machen können.²²

¹⁸ a. a. O. 84/26–27: καὶ ἡ μὲν δι' εἰκόνων μέθοδος τοῖς γνησίως φιλοσοφοῦσιν προσήκει,

¹⁹ a. a. O. 84/27–29: ἡ δὲ δι' ἀπορρήτων συνθημάτων τῆς θείας ἔνδεξις τοῖς τῆς μυστικωτέρας ἡγεμόσι τελεσιουργίας, κτλ.

²⁰ Philodemus: *On Methods of Inference*, ed. P. H. De Lacy and E. A. De Lacy, Napoli 1978, 80–81.

(58, 35): καὶ τοτὲ μὲν ἀπὸ αἰσθητῶν ἐπ' αἰσθητὰ τῆς μεταβάσεως γινόμενης κατὰ τὴν ἀπαρραλλῆξαν, τοτὲ δ' ἐπὶ λόγῳ νεωρητὰ τοῖς φαινόμενοις ἀναλογοῦντα, τοιαύτης δὴ διαφορᾶς ὑπαρχούσης, παραπέμπουσι τῶν ἀκολουθιῶν τὰς ιδιότητας, ὥσει παραπλησίως ἐπ' ἀμφοτέρων ἐπομένου τῷ τοῦ δευτέρου, καὶ ἀδεταιται τὸ δεύτερον ἀναγινόμενον καὶ τοῦ πρώτου· διὸ καὶ ῥηθησομένου καλῶς εἴπερ ἔστιν κίνησις ἔστιν κενόν, καὶ εἰ κενόν οὐκ ἔστιν οὐδὲ κίνησις ἔστιν, κτλ.

²¹ Sextus Empiricus: *Pyrrhoneae Hypotyposes*, II. 140: ... ἀποδεικτικοὶ μὲν οἱ διὰ προδήλων ἁδηλὸν τι συνάγοντες... ὁ δὲ τοιοῦτος, «εἰ ἰδρώτες ῥέουσι διὰ ἐπιφανείας, εἰσὶ νοητοὶ πόροι· ἀλλὰ μὲν ἰδρώτες ῥέουσι διὰ τῆς ἐπιφανείας· εἰσὶν ἄρα νοητοὶ πόροι» ἀποδεικτικός ἐστί, τὸ συμπέρασμα ἔχων ἁδηλόν, τὸ „εἰσὶν ἄρα νοητοὶ πόροι.“

²² Proklos, a. a. O. 84/6–12, οἱ δὲ ἐνθεαστικωτέρας στοχαζόμενοι ἔξωθεν καὶ δι' ἀναλογίας μόνως τὰ ἔσχατα τοῖς πρωτίστοις συναρμολόγουντες καὶ τῆς ἐν τῷ παντὶ συμπαθείας τῶν ἀποτελεσμάτων πρὸς τὰ γεννητικὰ αὐτῶν αἰτία ποιούμενοι τὸν σύμπαντα λόγον εἰκότως δήπου τῶν πολλῶν ἡμῶν ὑπεριδόντες χροῦνται παντοίως τοῖς ὀνόμασιν εἰς τὴν τῶν θεῶν πραγμάτων ἔνδειξιν, aber auch

Wenn wir hinzufügen, daß der hier zitierte Text die den Sinnen zugänglichen Dinge, aus denen wir auf das Göttliche folgern, *phainomena* nennt,²³ und auf die göttliche Welt als *aphanés* hinweist, dann sehen wir nicht nur einen Hinweis auf die Folgerungen, sondern auch die Terminologie der Folgerungen ἐκ τῶν φαινομένων εἰς τὰ ἄδηλα vor uns.²⁴ Diese Folgerungen sind in der griechischen Philosophie als Analogieschlüsse bekannt.

Die Analogieschlüsse beruhen oft auf der Ähnlichkeit zwischen dem Zeichen und dem Gezeichneten.²⁵ Die unentbehrliche Ähnlichkeit des Zeichens mit dem Gezeichneten ist in unserem Text vorhanden, wenn Proklos über die wissenschaftliche Erkenntnis spricht. Über die zweite Art der Dichtung sagt er, daß sie für die Erziehung geeignet ist, weil sie viel Wahrscheinliches haben, sie zeigen viel Schönheit in den sinnlich erkennbaren Gestalten der Mythopoie auf, und sie vermeiden die gegensätzlichen Namen und durch Ähnlichkeit vereinigen sie die Zeichen mit den göttlichen Dingen.²⁶

Der Text beinhaltet also alle konstitutiven Elemente der Analogieschlüsse, obwohl wir – auf natürliche Weise – keine zusammenhängende Erörterung der Schlußlehre in diesem Kommentar finden können.

Proklos kannte sehr gut die aristotelische Syllogistik. Warum hat er jedoch ihren Betrachtungen die ihm fremden, zu seiner Zeit mehr in den sogenannten populären Wissenschaften verwendeten Analogieschlüsse zugrunde gelegt? Die Antwort scheint einfach zu sein. Proklos macht keinen Unterschied zwischen der Tätigkeit der mystischen und didaktischen Dichter einerseits, und andererseits der Tätigkeit der Dichter, die, wie Hesiodos, einfach über die Götter schreiben.²⁷ Philosophen, die über den Kosmos *noétos* schreiben, sind auch Theologen. Theologie bezeichnet in diesem Zeitalter in der Fachsprache der Philosophie die Metaphysik, wie *Stoikheiosis theologiké*, der Titel des Werkes von Proklos zeigt.

Ammonios, Proklos' Meister schrieb, daß man keinen Syllogismus über die sinnlich und geistig wahrnehmbaren Dinge machen kann. Syllogismen beziehen sich nur auf diejenige Dinge, die sich zwischen ihnen befinden. „Der Theologe kann keinen syllogistischen Beweis über die *noéta* liefern, er macht von der Analogie Gebrauch.“²⁸

an anderen Stellen, z. B. 72/9: ὧν δὴ καὶ παρέχονται τὴν ἔνδειξιν..

²³ z. B. a. a. O. 74/12 und 19: εἰ γὰρ οἱ μὲν μῦθοι τὴν προβεβλημὲνην αὐτῶν ἅπασαν σκευὴν ἀντὶ τῆς ἐν ἀπορρήτοις ἰδρυμένης ἀληθείας προεστήσαντο καὶ χρῶνται τοῖς φαινομένοις παραπετάσσει τῶν ἀφανῶν τοῖς πολλοῖς καὶ ἀγνώστον διανοημάτων.

²⁴ Sextus Empiricus: *Adversus Logicos*, I. 140. E. Asmis: *Epicurus' Scientific Method*, Ithaca, New York, 1984, 333–336.

²⁵ z. B. Philodemos, a. a. O. XVII. 29–XVIII. 15: ... οὐ γὰρ εἰ ἐπὶ τινῶν ἰκνούμενός ἐστιν ὁ κατὰ τὴν ὁμοιότητα τρόπος περιοδεύοντων ἡμῶν τῶι ἐπιλογισμῶι δεόντως τὰς ὁμοιότητας ... ὁθεν ἀπὸ μὲν τούτων οὐ σημειώμεθα περὶ τῶν πάντων σωμάτων, ἀπὸ δ' ἄλλων ὁμοιοτήτων οὐ κωλυθισόμεθα τῇ κατὰ τὸ ὅμοιον μεταβάσει χρώμενοι δεόντως σημειοῦσθαι., und an vielen anderen Stellen.

²⁶ Proklos, a. a. O. 84/3–6: πολλὴν δὲ τὴν ἐν τοῖς φαινομένοις τύποις τῆς μυθοποιίας εὐπρέπειαν, παντὶ δὲ τῶν ἐναντίων ὀνομάτων καθαρεῦοντες καὶ δι' ὁμοιότητος τῶν συμβόλων πρὸς τὰ θεῖα συνάπτοντες κτλ. Unter den weiteren Stellen besonders 67/19; 88.

²⁷ a. a. O. 87 sqq.

²⁸ Ammonios: *In An. prot.* CAG IV/6, 25, 12 sqq. ... οὐ γὰρ ὁ θεολόγος δύναται διὰ τῶν συλλογισμῶν τὰ νοητὰ δεικνύναι, ἀλλ' ἀναλογία κέχρηται, καὶ εἰκότως.

Die gewöhnliche Beweisführung der Theologie war die Analogie. Dieser Umstand erklärt, warum sich Proklos der auf der Ähnlichkeit beruhenden analogischen Methode bedient hat.

Proklos sagt offen, daß die Väter der Mythopoiia eingesehen haben, daß die Natur die Abbilder der immateriellen Wesen geschaffen hat, weil sie die unteilbaren und zeitlosen Dinge in teilbaren und mit der Zeit fortschreitenden (*kata khronon proiontón*) Dingen darstellt. Auf dieselbe Weise begannen sie ähnliche Abbilder (eikonas) der göttlichen Welt in Worten zu schaffen. Die Wörter sind manchmal sehr weit von der geschilderten Wahrheit, weil sie mit naturwidrigen Wörtern das Übernatürliche, mit unvernünftigen Wörtern das vom *logos* Göttliche, und mit häßlichen Wörtern das von der Schönheit Erfüllte wiedergeben.²⁹

Die Dichter schaffen also Bilder, und die von den Dichtern geschaffenen Bilder müssen der in den Dichtungen dargestellten Wahrheit ähnlich sein. Manchmal können die dichterischen Bilder wie negative Abbilder erscheinen. Diese Ähnlichkeit bringt eine Beziehung zwischen der abgebildeten Wahrheit und der Abbildungen zustande, die sich nur als Analogie deuten läßt.

Auf die Frage, welche Dichter sich der negativen Abbilder bedienen, läßt sich keine Antwort im Text finden. Später aber können wir eine Stelle finden, wo wir erfahren, daß die Götterwelt voll mit Frieden und Schönheit ist. Aber die Kämpfe unter den Göttern, die Homer erzählt, haben keine Beziehung zu der Wahrheit. Sie stellen nur ein poetisches Gleichnis des *proodos* und der *epistrophé* dar, wo die Aufteilung der Gattung auf Artbegriffe im Laufe des *proodos* als Kampf und die Zusammenfassung der Arten unter einer Gattung im Laufe der *epistrophé* als Frieden geschildert sind.³⁰

Die zweite Richtung, in die wir weitergehen müssen, ist die Meinung Platons, die im *Phaidon* ausgelegt wurde. Dort spricht Platon über die *theia manía* und über den von Gott inspirierten Dichter, der die göttliche Eingebung von den Musen bekommt.³¹

Die im *Phaidros* vorhandene Inspirationslehre Platons läßt sich sehr gut mit dem Gestalt des mystischen Dichters des Proklos vereinbaren, dessen höchster Zweck die mystische Vereinigung mit Gott ist.³² Die beiden Theorien sind offenbar genetisch verbunden, obwohl Platon im *Phaidros* sagt, daß der Dichter, der die Götter verletzt hat, sich reinigen muß, damit er die Strafe vermeidet. Homeros – wie Platon sagt – kannte die Methode der Reinigung nicht, so wurde und blieb er blind, während Stésikhoros in einer Palinode das einmal Gesungene zurückzog und hat sofort senie Sicht wiedergewonnen.³³ Der mystische Dichter Homeros in Proklös Theorie, der die mystische Vereinigung mit Gott sucht und nur nach Opfer und Reinigung verstanden wird, hat von Platon nur die Inspiration (*theia mania*)

²⁹ Proklos, 77/9–27.

³⁰ a. a. O. 87–88.

³¹ a. a. O. 70/7–71/12.

³² a. a. O. 81/10: ... τελευτώντας δὲ εἰς αὐτὴν τὴν πρὸς τὸ θεῖον μουσικὴν ἔνωσιν.

³³ Platon: *Phaidros*, 242 A–B.

und Gottesliebe (*erós*) geerbt, gleichzeitig hat er alles, was Kritik und negativem Urteil ausgesetzt ist, verloren.

Wenn wir die hier dargelegten Betrachtungen zusammenfassen, sehen wir, daß Proklos in seinem Kommentar zu Platons *De re publica* die Gestalt Homers, der einmal als göttlicher, einmal als verdächtiger Dichter bei Platon vorkommt, eindeutig als das höchste Beispiel und Ideal des Dichters vor uns hinstellt. Dieser Dichter drückt in den symbolischen Geschichten der Mythen, die von ihm erfunden sind, eine tiefere Wahrheit aus, die nur denen zugänglich ist, die nach mystischer Reinigung von den materiellen Dingen, wie *phantasmata* und andere materielle *mimemata*, loswird. Diese tiefere Wahrheit wird uns durch die Ähnlichkeit, die zwischen den fiktiven Mythen und der unzugänglichen noetischen Welt besteht, verständlich. Der Zweck der Dichtung ist die Erkenntnis Gottes und die Vereinigung mit ihm.

Diese Entwicklung des Homer-Bildes ist an und für sich interessant. Viel bedeutender ist aber der Einfluß, den Proklos auf die Ansichten der Muslime geübt hat.

Die Mystiker des Islams, die Sufis haben eine auch in Europa bekannte Dichtungstheorie und eine dementsprechende Praxis. Sie vertraten die Ansicht, daß die tieferliegende und geheime Lehre der Sufis auch in Gedichten vorgetragen werden kann, wo sie sich der den außenwertigen und nicht eingeweihten unverständlichen Symbolen bedienen. So sind die berühmten vierzeiligen Gedichte Omar Khayyams, die über Wein und schöne Mädchen sprechen, einem jeden verständlich. Wir alle können diese Gedichte hochpreisen, obwohl ihr Inhalt uns verborgen bleibt, weil wir nicht wissen, daß der Wein und Rausch den Verlust unserer Sinne vor der göttlichen Schönheit bedeutet und das Zusammensein mit den schönen Mädchen das Bestreben zu der Einigung mit Gott symbolisiert.

Die Dichtkunst der Sufis, deren Weltbild übrigens ein neuplatonisches Weltbild war, fällt mit der proklischen Dichtungstheorie zusammen.

Die Betonung der Wichtigkeit der Bilder und Symbole in der dichterischen Tätigkeit und ihre Rolle im Ausdruck der Wahrheit kommt in Averroes' Theorie der *Veritas duplex* vor. Seine Theorie hat zwar aristotelische Wurzel, die proklische Lehre modifizierte aber die Vortragsweise oder die Formulierung der Theorie.

Dieses Fortleben zeigt das richtige Gewicht unseres Verfassers.

Suzanne Gély (Montpellier)

MÉTAMORPHOSES IDENTITAIRES DANS L'ÉPOPÉE GRÉCO-ROMAINE: PERSONNES, PEUPLES, POUVOIRS

«Un hémistiche formulaire témoigne de l'importance de la nomination dans l'épopée [...]. Quand tel personnage prend la parole et s'adresse à un autre, le poète dit souvent: [Untel] ἔπος τ' ἔφατ' ἐκ τ' ὀνόμαζεν» – je cite M. Casevitz¹. Nous nous contenterons de traduire: «il lui adressa la parole en le nommant», ou: «il l'interpella en ces termes», car il n'y a pas lieu d'entrer ici dans le détail de la discussion suscitée par le fait que dans certains cas (cf. *Iliade* XI 4, 218, *Odyssée* V, 181, et X, 319) l'on ne voit pas le personnage qui en interpelle un autre s'adresser à lui «nommément». Nous nous bornerons à rappeler avec M. Casevitz: «Si le verbe ὀνόμαζεν signifie „nommer”, c'est au sens où nommer quelqu'un c'est [...] lui donner *consistance* et *importance* en le distinguant (ἐκ), le prendre *à part* en lui adressant des „noms” qui désignent, des mots qui sont des mises en forme de la pensée et des formes de pensée»². D'autre part, quant à la traduction par P. Mazon de cette formule dans l'édition de l'*Iliade* aux *Belles Lettres* («et dit en lui donnant tous ses noms»), quelque contestée qu'elle puisse être, elle garde du moins, pensons-nous, le mérite de mettre en évidence un aspect vérifiable, dans le contexte général iliadique, de la désignation des personnes (et des entités personnifiées), aspect qui, loin de disparaître, se développe tout en se modifiant d'Homère à Virgile: le caractère pluriel. Il n'est pas dominant, certes, mais diversifié lui-même, de Pâris-Alexandre à Ascagne-Iule, il peut assez intriguer pour avoir mérité³ et pour mériter examen.

Langue des dieux, langue des hommes et dyonymies homériques

Dénomination plurielle peut s'entendre de diverses façons. Celle à laquelle devait penser P. Mazon, traducteur d'Homère: sans modification manifeste de l'apparence et du

¹ M. Casevitz, «Remarques sur la forme, la place et la fonction des noms propres chez Homère», *Sens et Pouvoirs de la Nomination*, t. II, *Le Nom et la Métamorphose*, p. 7–23, SEMA, S. Gély éd., Montpellier III, 1992, p. 19–20.

² *Id. ibid.*

³ Chez les Anciens d'abord, surtout à partir de Platon.

statut de celui qui reçoit deux (voire plusieurs) désignations. Celle que nous rencontrons surtout chez Virgile, traduisant une métamorphose⁴ – qui peut avoir trait à la personne, même physique, au lieu, au peuple, au pays dans lesquels le poète la situe, ainsi qu'au rôle et au pouvoir dont elle peut être revêtue ou, au contraire, démise: on évoquera dans ce dernier cas l'Hippolyte-Virbius virgilien.

La part jouée par le temps, concomitance, au moins apparente, chez Homère, duré définissable, sinon définie, chez Virgile – du moins dans les cas où la métonomiasie accompagne une métamorphose – diffèrent grandement, d'un poème à l'autre, du fait de cette divergence fondamentale. À noter aussi, dès l'abord, que la dyonymie l'emporte, chez Homère, sauf pour les noms de peuples, et que la polyonymie peut recouvrir, successivement puis concurremment, chez Virgile, des entités personnifiées à substrat géographique: *saepius et nomen posuit*: «elle a souvent changé de nom», est-il dit de l'Italie (*Aen.* VIII, 330) – dont nous nous sommes employée naguère à étudier les dénominations⁵, parallèles ou successives, mais convergentes

Homonymies et cosmogonie

Opposée, mais non sans lien, avec la dyonymie concomitante de type homérique et avec la métonomiasie insérée dans la durée, de type virgilien, est l'homonymie, désignation de personnes ou d'entités différentes par un même nom, plus fréquente chez Homère que chez Virgile. Il suffit de compulser un index des noms propres pour l'une comme pour l'autre œuvre épique et l'on sera convaincu⁶. Le phénomène, du reste, traverse l'espace et le temps, comme l'on sait, et gagne sans doute à être étudié en lui-même. Il nous concerne spécialement, pour une étude de l'émergence identitaire et de ses modifications à travers la dénomination, au sein de l'univers mental et institutionnel développé dans l'intervalle spatio-temporel couvert par les civilisations grecque et romaine. Cela pour deux raisons principalement. Outre l'intérêt qu'il peut présenter sous l'angle de la linguistique comparée, dans les cas où pourrait être prouvée une apparition cohérente de dénominations identiques – je pense à l'Abas virgilien qui est tantôt un troyen, tantôt un grec, tantôt un étrusque (mais il faudrait être sûr de ce que peut, en milieu méditerranéen, suggérer cette concordance...) – il est un aspect du phénomène qui peut appeler l'attention. C'est le cas où une même appellation, soit proprement sous la forme nominale, soit sous la forme d'un adjectif épithète,

⁴ Cf. S. Gély, «*Poiésis*: l'expérience de la métamorphose et l'approche poétique du divin chez Virgile: la modification par le nom», *Actes du congrès de Louvain K.U.*, «The ultimate meaning of existence», 1992, publ. in *BAGB*, juin 1992, p. 182–194.

⁵ *Le Nom de l'Italie, mythe et histoire, d'Hellénos à Virgile*, Genève, 1991, not., pour l'*Énéide*, p. 303–351.

⁶ Le cas le plus fameux, peut-être parce que les deux personnages même désignés apparaissent à quelques vers d'intervalle dans le même chant II de l'*Illiade*: les deux Ajax, l'un chef des Locriens, l'autre chef des Salamiens, dans l'un et l'autre cas leur ascendance est précisée. Du côté virgilien, on pourra évoquer les trois Abas: le Troyen (*Aen.* I, 121), le grec (*Aen.* III, 286), l'Etrusque (*Aen.* X, 170, 427), ici le contexte seul indique l'origine.

plus ou moins substantivé suivant les contextes, renvoie tantôt à un être humain, tantôt à un élément de paysage (fleuve, montagne, etc.). Ainsi l'on voit l'autre nom d'Astyanax, chez Homère, celui que lui donne son père Hector, Scamandrios⁷, renvoyer sans doute au Scamandre (Xanthe pour les dieux), fleuve de Troade. Il est vrai que le même fils d'Hector, sous son appellation de Scamandrios est, de plus, l'homonyme d'un guerrier troyen, fils de Strophios, tué par Ménélas au livre V, 49–58, de l'*Illiade*. Est-ce en l'honneur de ce «vaillant chasseur» qu'Hector, pour le mettre sur les chemins de la bravoure, désigne ainsi son fils ? ou surtout «parce qu'[il] est [lui, Hector] le seul à protéger Troie» donc à pouvoir revendiquer l'appellation, c'est-à-dire en ce cas le titre, de «maître de la ville», *asty-anax* ? Il devait aussi, plus ou moins explicitement, faire référence à la divine fougue du fleuve dont les deux Scamandrios tirent leur nom. Les exploits du Scamandre, en particulier sa lutte contre le feu, occupent en effet une place importante dans le poème⁸. Ce Scamandre, ce Xanthe, «dont le père est Zeus immortel» (*Il.* XXI, 3, XXIV, 693), au même titre, pour le moins, que Priam, le roi des Troyens (*Il.* XXIV, 803)⁹, se comporte à la manière d'un bouillant guerrier dans le combat du feu et de l'eau où s'affrontent les divinités protectrices de l'un et l'autre camp¹⁰. Il semble bien que fureur guerrière et fougue du fleuve, dans l'imaginaire homérique, soient affectées d'une spécularité réciproque, bien caractéristique d'une archaïque ou archétypale unité cosmique dans laquelle l'analogie des désignations reflète celle des fonctions et des formes. Le phénomène se retrouve, moins explicite, mais d'autant plus suggestif, dans l'épopée virgilienne, quand les noms transmettent des indications sur tel ou tel élément du paysage italien ou du site romain¹¹.

Nous montrions naguère par exemple comment *Umbro*, capitaine des Marses, au livre VII de l'*Énéide*, tout en apparaissant comme l'éponyme du peuple ombrien, portait le nom d'une rivière qui est la plus importante de l'Étrurie, mis à part l'Arno: désignation significative de l'extension du pouvoir reconnu à un peuple rassemblé autour d'un chef et de sa lignée, sur le territoire dessiné par un cours d'eau, et l'on se rappellera que Pline mettait

⁷ *Il.* VI, 402–403.

⁸ *Il.* 464–468, V, 36, 773–774, VI, 4, VII, 329, VIII, 560, XI, 499, XII, 17–33, 313, XIV, 433–434, XX, 38–74, XXI, 1–33, 124–127, 145–147, XXI, 324–382, 603, XXII, 147–152, XXIV, 692–693.

⁹ Encore que l'engendrement divin soit plus évident pour le fleuve – ὁν ἀθανάτος τέκετο Ζεὺς – que pour le roi – διοτρεφέος βασιλῆος –, l'on se rappellera que les verbes τέκειν: «engendrer» et τρέφειν: «nourrir, élever», sont facilement joints (cf. *Od.* XII, 134) et ici, même pour le fleuve, l'ascendance divine n'est pas directe, bien qu'elle soit plus immédiate. On notera, du reste, que le fleuve aux deux sources (*Il.* XXII, 147–152) a un nom pour les hommes, Scamandre, un autre pour les dieux, Xanthe.

¹⁰ «Et le fleuve en son cœur sent croître sa colère. Il agit en son âme comment il pourra mettre fin à l'œuvre du divin Achille et écarter le malheur des Troyens» (*Il.* XXI, 136–138), bientôt on le voit qui «bondit sur Achille, avec son flot trouble, soulevé par la fureur, dans un grondement d'écume, de sang, de cadavres» (XXI, 324 sq.), alors «Héré pousse un grand cri, elle a pris peur pour Achille [...] Vite elle s'adresse à son fils Héphaestos: „Debout ! Bancal, mon fils: le Xanthe tourbillonnant m'a toujours semblé un adversaire fait pour toi” [...] Elle dit, Héphaestos prépare un prodigieux incendie», le fleuve sera «brûlé par le feu», jusqu'à l'intervention de la même déesse: «Héphaestos, mon illustre enfant, arrête. Il ne sied pas, pour des mortels, de maltraiter ainsi un dieu immortel»...

¹¹ Cf. *Nom de l'Italie*, op. cit., p. 314–321.

en relation cette rivière avec l'Ombrie, quand il appelait la région de son embouchure «*tractatus Umbriae*»: «le développement de l'Ombrie» (*N.H.* III, 58).

Langue des dieux, langue des hommes, binôme des contraires

Par un apparent paradoxe, le poème homérique ressuscite à la fois un univers où se côtoient les dieux et les hommes, et les vestiges d'une distinction entre langue des dieux et langue des hommes. Nous avons vu pour le fleuve Scamandre, que les dieux, de leur côté, le nomment Xanthe. Il en va ainsi également pour un lieu-dit, dans l'*Odyssée* cette fois, les «Pierres du Pinacle», pour les dieux Planktès (*Od.* XII, 61). De même la plaine de Troie est Βαττεία pour les humains, et Μυρίνη pour les immortels (*Il.* II, 814–815), ou, plus exactement – ce qui la sacralise encore davantage –, «la tombe de la bondissante Myrine». Toujours dans le domaine qui n'est plus pour nous aujourd'hui celui des entités animées, mais qui l'est longtemps demeuré et l'est encore en certaines civilisations, Homère oppose le sang des dieux (ιχώρ)¹² à celui des hommes (αἷμα) (*Il.* V; 340 et 416). Venons-en à une individualité caractéristique de la classe des monstres plus ou moins anthropomorphiques: l'*Illiade* évoque «l'être aux cent bras que les dieux nomment Briarée et tous les mortels Égéon» (*Il.* I, 403)¹³.

Une interprétation ancienne (1931) de Benveniste¹⁴, de type ethno-socio-linguistique, se formulait ainsi: «Les noms „divins” sont indo-européens; les noms „humains” préhelléniques. Tandis que les hommes emploient les noms consacrés par l'antique usage des populations autochtones, les dieux y substituent les termes du fond noble». Hypothèse séduisante, à nos yeux, dans la mesure où elle risque la linguistique dans le concret. Hypothèse difficilement vérifiable, toutefois, comme on n'a pas manqué de le souligner. Elle est au moins «insuffisante», dans la mesure où certains noms désignés comme divins «n'ont pas de pendants humains». Ainsi l'herbe qui, dans *Od.* X, 305, protégera Ulysse contre les charmes de Circé, μῶλυ¹⁵, comme le rappelle Cl. Fresina. Il est possible aussi – nous dirions même vraisemblable – que certains de ces noms dérivent de différenciations géographiques initiales: ainsi en serait-il, selon A. Heubeck, pour le Scamandre et le Xanthe, s'ils ont désigné, comme il semble, «deux rivières différentes coulant toutes les deux en Troade».

¹² À noter que ce terme entrera dans la langue commune, affecté de significations physiologiques très «terre à terre».

¹³ Cf. A. Heubeck, «Die homerische Göttersprache» (art. de 1949–1950 repris dans *Kleine Schriften zur Griechischen Sprache und Literatur*, Erlangen, 1984, p. 94 sq.). On notera qu'il en va de même dans d'autres œuvres grecques anciennes not. Hésiode (avec un rôle capital attribué à Hermès en ce domaine) et Pindare, mais aussi dans d'autres civilisations (ex.: Indha et Indra dans le védisme tardif étudié par Ch. Malamoud, «Les dieux n'ont pas d'ombre», *Traverses* 30–31, numéro sur «Le Secret», mars 1983, p. 86–94. Pour un examen approfondi de la question, voir Cl. Fresina, *La Langue de l'Être, essai sur l'étymologie ancienne*, Nodus Publ., Munster, 1991.

¹⁴ Dans «Une différenciation du vocabulaire dans l'Avesta», *Studia Indo-Iranica*, Leipzig, 1931, p. 219–226.

¹⁵ Entré plus tard dans la langue commune, c'est l'ail à fleurs jaunes chez Théophraste et Dioscore.

Cependant, sans négliger l'attrait, voire même le bien-fondé, d'une archéo-linguistique (malheureusement aussi peu sûre que l'approche benvenistienne, du moins dans le cas qui nous occupe), nous pensons devoir surtout pour une étude de cet aspect de la dyonymie ancienne (écart entre la langue divine et la langue humaine) et du problème, qui a pu sembler connexe, de la réduction d'une polyonymie (originelle ou immanente au développement des langages) à la dyonymie, chez Homère, tenir compte de la situation de l'écriture homérique dans le champ de la mise en récit poétique des mythes. Nous insérerons à ce propos en appendice des extraits, importants à nos yeux, du chapitre de Cl. Fresina sur les traits de la langue archaïque, en même temps que nous renverrons à l'étude capitale à cet égard, de P. Wathelet, «Homère, du mythe à la mythologie. Le mythe, son langage, son message»¹⁶. Dans une telle perspective, qui n'est pas exclusive des autres mais vise à leur donner une assise à proprement parler «logique», nous voyons dans les dyonymies homériques opposant une langue des dieux à une langue des hommes, la trace du divorce advenu ou advenant entre $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$ et $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$, entre univers sacré et univers laïcisé, ou si l'on se réfère aux civilisations sémitiques voisines et aux pensées qui s'y rattachent, entre monde d'avant la chute et d'avant Babel et monde d'après la chute et d'après Babel.

Espace et temps mythologiques à travers les polyonymies de l'épopée antique

Éponymies et étiologies

D'autres dyonymies, chez Homère, paraissent se situer uniquement sur le plan du langage humain, révélatrices de cette déchirure et de cette laïcisation. Mais, désignant des personnages de l'univers héroïque, apparentés au divin par une naissance «hybride» (par leur père ou par leur mère), serions-nous étonnés que d'ordinaire l'une au moins de leurs appellations nous ramène vers l'univers sacré qui est leur berceau: nous l'avons vu pour Scamandrios, l'autre nom d'Astyanax – et que dire d'Astyanax même, dans la mesure où tout pouvoir politique, et d'abord celui du «prince de la ville», est issu, au moins dans la Grèce archaïque (et puis, surtout, à Rome), d'une autorité et d'une paternité divines¹⁷? Ici se pose le problème du rapport entre l'émergence identitaire humaine, collective et individuelle, avec une autorité et un pouvoir exercés sur un entourage (famille, clan, peuple, territoire, et ensemble de «nations» – plus ou moins mobiles pour les archaïques «pasteurs de peuples»), et la relation de ce pouvoir avec un vouloir-pouvoir divin (ce que les latins nomment *numen*), ainsi que le rôle joué par ou à travers les dénominations qui délimitent le domaine et le devenir de l'autorité qui leur est échue: $\lambda\acute{\alpha}\omicron\varsigma$, $\delta\eta\mu\omicron\varsigma$, $\gamma\eta$, etc. mais aussi $\gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$ et $\pi\alpha\tau\epsilon\rho\iota\varsigma$, envisagés comme une postérité qui bénéficie de leur «éponymie», c'est-à-dire du nom initié à leur avantage et qu'ils perpétueront. C'est le moment de rappeler la distinction entre

¹⁶ *Actes du congrès de Louvain La Neuve*, 1981, *Homo Religiosus*, 9, Louvain La Neuve, 1983, p. 209–223.

¹⁷ Cf. S. Gély, *Le pouvoir et l'autorité*, Peeters, Louvain, 1995, p. 81 sq.

l'éponymie du nom, en rapport avec un événement fondateur, et l'étymologie, sous l'aspect de l'étiologie, qui a pour fonction d'analyser le mot¹⁸. Mais encore faut-il tenir compte des ponts qui peuvent être jetés, dans un examen de dénominations, entre éponymie et étymologie étiologique. Iule, par exemple, serait-il aussi bien nommé chez Virgile, pour annoncer en héros éponyme la fortune et le destin de la gens *Iulia* et de Rome, si, comme l'a montré J.-C. Richard¹⁹, l'une des étiologies de son nom ne renvoyait à Juppiter ? Ainsi en avait-il été vraisemblablement, pour Italos/Viteliu dans l'étiologie éponymique d'Italia, d'Hellanicos à Virgile²⁰.

Concomitance et antériorité logique

Mis à part le cas particulier d' Ὀδυσσεύς – Οὐτίς dans l'*Odyssée* – dyonymie stratégique (dans laquelle intervient un pseudonyme: Ulysse se présente comme «Personne» face au Cyclope...) et circonstancielle (donc ayant un rapport au moment), les dénominations duelles homériques apparaissent comme concomitantes dans une sorte de temps aboli. Inversement, soit celles qui franchissent l'espace entre Homère et Virgile, comme Hippolyte-Virbius, Ascagne-Iule²², soit celles qui se situent à l'intérieur des limites de l'*Énéide*: Didon-Elissa par exemple, pour ne pas parler des désignations qui renvoient à Auguste, soit encore la polyonymie dans laquelle se compose l'image de la «nation» italienne, toutes ces formes de dénomination plurielle interviennent dans un espace-temps plus ou moins déterminable. Et pourtant, à propos de certaines dyonymies homériques l'on peut se demander si l'un des deux noms ne garde pas la trace d'une antériorité occultée. Cela peut être évident pour tel ou tel cas de dyonymie homonymique. Ainsi pour les deux Lycaon²³: le fils de Priam et le roi primordial d'Arcadie. P. Wathelet a pu montrer²⁴ que certains rites accompagnant la mort du Lycaon fils de Priam renvoient au personnage du Lycaon roi archaïque. En ce cas, l'homonymie, forme voilée de la dyonymie, exprime une identité référentielle qui n'est pas sans rappeler l'«éternel retour» du héros selon Éliade.

¹⁸ À partir de la distinction notée par C. Reinberg et P. Judet de la Combe, «Étécle interprète», *Le texte et ses représentations*, Pens, Paris, 1987, et reprise par N. Loraux dans sa contribution à *Métamorphoses du mythe dans la Grèce antique*, éd. C. Calame, Labor et Fides, Genève, 1988, p. 151–166, not. p. 152, n. 3.

¹⁹ «Sur une triple étiologie du nom Iulus», *REL*, LXI, 1983, p. 108–121, not. p. 117, d'où: *Iulus* < *Iouilus ou *Iuuilus, ce qui donne en filigrane une figure de «jeune Juppiter» au fils d'Hector (p. 121).

²⁰ Voir S. Gély, *Nom de l'Italie*, op. cit.

²¹ Voir à ce sujet M. Salvatore, p. 26 sq. et 60–61, op. cit. infra, n. 33.

²² Avec disparition du premier nom dans le premier exemple, et son maintien dans le deuxième. L'un et l'autre voulus par le poète: il s'agit d'une réincarnation dans le cas d'Hippolyte-Virbius, après une mort; et, quant à l'éponyme de la gens *Iulia*, il importe au poète de ne pas biffer son ascendance troyenne, facteur d'anoblissement pour la nation romaine et pour la gens *Iulia*.

²³ *Il.* III, 333, XXI, 34–138, XXII, 46–52, XXIII, 746; et V, 193–200.

²⁴ *Rites d'initiation*, Louvain La Neuve, 1984, p. 285–297, repris dans *Initiation*, t. 1, p. 62, 3e publ. du SEMA Montpellier III, 1992, p. 62, Alain Moreau éd.

Quant à la dyonymie la plus évidente de l'*Illiade*, celle de Pâris-Alexandre, est-il aussi vain que l'a affirmé A. Gartziou-Tatti²⁵ soit de prêter attention (comme l'a fait H. Von Kamptz²⁶) à l'éventualité d'une différente origine géographique (d'où historique) des deux noms, asianique pour Pâris, grecque pour Alexandre ? Ou à l'idée d'une antériorité d'un nom par rapport à l'autre, fondée sur un rite d'initiation²⁷ – hypothèse appuyée sur une «biographie» de Pâris postérieure à Homère ? Des travaux comme ceux de M. Delcourt et de J. Bremmer ont en effet rapproché la dyonymie Pâris-Alexandre de celle de l'enfant exposé, à partir d'une sorte de «roman de Pâris» postérieur à l'*Illiade* selon lequel Hécube aurait exposé son fils, à la suite d'un songe prénatal qui le montrait comme une torche ardente – feu ravageur pour Troie selon les devins consultés. Or s'il est vrai que «la double dénomination s'inscrit dans le cadre de l'initiation tribale» et que «le chemin de l'accomplissement passe nécessairement par la modification du nom»²⁸, il ne nous paraît aucunement téméraire d'arguer d'une source postérieure à Homère pour envisager une métonomiasie de type initiatique, à l'origine de la dyonymie, apparemment a-temporelle, du ravisseur d'Hélène chez Homère. Car une «source postérieure» peut soit reposer sur des affabulations antérieures anciennes inconnues de nous, soit développer ce qui était sémantiquement en germe dans l'épopée. C'est du moins cette dernière considération qui permet, au moins pour une part, de comprendre la réduction, opérée par Eschyle, de Pâris – Alexandre à Pâris «tout court» dans son *Agamemnon*, comme nous le verrons plus loin²⁹. Le voyage de Pâris, de Troade à Sparte, n'expliquerait-il pas assez bien, d'autre part, la disparité de consonance et de composition des deux dénominations du personnage ? Noter d'autre part que dans la version de base du «roman de Pâris» (chez Apollodore III, 12, 5), l'enfant menace non seulement la ville et le pays de Troie, mais le pouvoir de Priam roi et père. Et c'est Priam qui donne le nouveau-né au serviteur Agélaos pour qu'il l'expose sur le mont Ida. Le caractère archétypal d'une telle relation père-fils n'est-il pas de nature à étayer l'idée d'une antériorité logique amuie en concomitance ?

Homologies, analogies et expansions impériales

Au déplacement dans l'espace peut s'adjoindre ou se substituer un déplacement dans le temps pour toutes formes d'homonymie qui, dans l'épopée gréco-romaine, reposent sur un mythique «éternel retour» – qu'elles soient explicites ou seulement suggérées. L'*Énéide* consacre le triomphe littéraire de la «nouvelle Troie», du «nouvel Hercule», du «nouveau

²⁵ «Pâris-Alexandre dans l'*Illiade*», *L'Initiation*, t. I, p. 73–92, not. p. 75–75 et notes, dans une optique d'«anthropologie textuelle», enrichie de comparatisme iconique (à propos de Pâris archer, not. p. 89 et n. 68).

²⁶ *Homerische Personennamen*, Göttingen, 1992, p. 94 sq.

²⁷ Cf. J. Bremmer, «Heroes, Rituals and the Trojan War», *SSR*, 11, 1978, p. 7 sq.; et M. Delcourt, *Pyrrhus et Pyrrha. Recherches sur les valeurs du feu dans les légendes helléniques*, Paris, 1965, p. 34.

²⁸ A. Gartziou-Tatti, art. cit., p. 74, n. 4.

²⁹ cf. n. 38 et pp. 79–80. *infra*. Quant au rôle de l'oracle dans les diverses versions de la légende, cf. E. Pellizer, «L'enfant et l'oracle: esquisse d'une étude sémio-narrative», in *Mét. du Mythe, op. cit.* (n. 18 *supra*), p. 71–83.

Romulus», longtemps après que se sont inscrites sur le pourtour méditerranéen une «nouvelle Phocée», une «nouvelle Carthage», etc., longtemps avant que ne se fondent au-delà des océans parcourus une «nouvelle Angleterre», une «nouvelle Calédonie», etc. Autrement dit, ce n'est pas en ce domaine que nous rencontrerons, s'il en est, une spécificité gréco-romaine, ou romaine, voire italienne – à moins que les dénominations imposées aux pays colonisés ou fondés par les nations occidentales, lors de leur propre expansion, ne leur aient été inspirées par des structures mentales et par un langage tributaires de l'éducation humaniste, depuis l'époque des grandes découvertes jusqu'à celle des grands empires du XIX^e siècle et du XX^e siècle commençant. Il n'importe. Ces formes homologiques de dénomination plurielle, au cours du millénaire (si l'on tient compte des «préparationis» de l'épopée homérique) qui sépare en gros l'*Iliade* de l'*Énéide*, dans l'espace-temps où se déploie la geste (à partir du «petit reste» troyen), qui relie la Grèce à l'Italie, relèvent d'une perception analogique du monde et de l'histoire qui a survécu aux diverses désacralisations opérées par la philosophie³⁰. Ces homologues nous concernent, dans la mesure où c'est à travers elles que s'opère la jonction entre les chefs, leurs lignées, leurs peuples, ainsi que les prestiges et les pouvoirs qui les revêtent, du monde d'Homère à celui de Virgile. Du «monde», c'est-à-dire aussi bien de l'œuvre littéraire que de son environnement historique, tant celui qu'elle exprime que celui sur lequel elle imprime sa marque. Or, puisque de l'épopée grecque à l'épopée romaine, il y a passage aussi de période à période – celle de l'expansion hellénique, lors du VIII^e siècle, au sud et aux approches de la future Rome³¹ comme dans tous les abords de la Méditerranée occidentale qui ne lui offrent pas de résistance durable; celle de l'affirmation impériale romaine jusque dans les royaumes de la Méditerranée orientale et de l'Asie prochaine, pendant la fin du premier siècle de notre ère – l'histoire (événementielle, institutionnelle, en même temps que sociologique, idéologique, littéraire) ne peut manquer d'avoir pesé sur ces répétitions et ces recommencements, en sorte que les anciens noms recouvrent des personnes et des entités nouvelles: ainsi doit-il en être emblématiquement d'Ascagne lorsqu'il devient Iule en passant de l'ancienne à la nouvelle Troie, gardant son ancien nom (qui devait évoquer un territoire de l'antique Phrygie, autour du lac de même désignation ? Cf. *Il.* II, 863) mais lui en adjoignant un nouveau, ce qui permettait au poète de rattacher, à l'instar de César, le principat romain naissant à la vénérable royauté troyenne.

³⁰ Par Démocrite et par Platon principalement. Sur ces problèmes, cf. not. Cl. Fresina, *op. cit.*, p. 75 sq., 169 sq.

³¹ Dont la fondation légendaire, et, peut-être, historique, prend place au milieu de ce siècle.

L'historicisation: réduction et développement de la polyonymie, d'Homère à Virgile

Le nom et le sens

Dans cette transition entre l'épopée grecque et l'épopée romaine prend place une autre forme de polyonymie, celle qui désigne la même personne à partir d'un même radical, la différenciation étant apportée par le suffixe dans la composition du nom. Il en va ainsi pour la mère de Néoptolème lorsque l'on passe d'*Iliade* II, 656, où elle est dite Astyoché, à Phérécide, qui la nomme Astygénée, tandis que Pindare l'a appelée Astydanie (nous n'avons pas mémoire d'autres exemples, mais il peut bien s'en trouver). Cette modification partielle du nom évidemment s'accompagne ou dérive d'une modification partielle du sens. Astyoché: «celle qui protège la ville», Astydanie: «celle qui dompte, qui gouverne la ville», Astygénée: «celle qui est à l'origine de la ville» (l' ἄστυ, autour de laquelle se constitue normalement la πόλις). Au passage, sans doute noterons-nous le rôle d'une femme, en un domaine où ce que l'on croyait savoir des Grecs l'excluait³². Mais il faut aussi, à ce propos, une nouvelle fois poser le problème du sens. Si, en ces siècles et pour les auteurs qui la mettent en scène, cette mère de héros est diversement désignée, ce n'est pas un hasard. S'il est vrai que la variation sémantique entraînée ou exprimée par la variation morphologique ne peut appeler que des commentaires hypothétiques sur la sociologie de la personne et du pouvoir qui s'y reflèterait, il est certain que, pour les Grecs anciens et pour des Romains cultivés, donc hellénisés, ces termes (dans leur variété) étaient porteurs de significations différentes, même si les lecteurs n'étaient pas tous en mesure de les interpréter correctement (c'est-à-dire conformément aux intentions des auteurs qui les avaient soit forgés, soit choisis). Bien au-delà de la critique qui se condense dans le *Cratyle* de Platon³³, les noms propres seront tenus pour signifiants – quelle que soit la validité, et la diversité, des interprétations données. C'est ainsi que le mot que nous employons, pour faire court, à propos du changement de nom, «métonomase», nous l'empruntons au grammairien d'Alexandrie, contemporain d'Hadrien, Nicanor, auteur d'un traité (perdu) intitulé αἱ μετονομασίαι, en même temps qu'à Athénée (*Banquet des Sophistes*, 296 d)³⁴ – ce qui prouve l'intérêt persistant, à travers la pensée antique, pour l'usage et pour les modes de la nomination. L'usage, donc le sens, tant il est vrai qu'avant

³² Voir cependant les travaux de Nicole Loraux, en particulier «La main d'Antigone», *Metis*, I, p. 165–196, 1986 et, pour l'apport étrusque, D. Briquel. Plus conforme à l'image traditionnelle de la femme est la connotation du deuxième nom de Cléopâtre, femme de Méléagre: Alkyoné, ainsi désignée par ses parents en souvenir des chagrins de sa mère – triste comme l'alcyon en raison de la mort d'un enfant précédent (*Il. IX*, 561–564).

³³ *Cratyle*, 392, etc. Cf. M. Salvatore, *Il Nome, la Persona, saggio sull'etimologia antica*, Fac. di Lett., Genova, 1987, p. 79 sq.; C. Fresina (*op. cit. supra*, p. 4, n. 1), p. 136 sq. et travaux du SEMA I et II (*supra* p. 1, n. 1), *passim*.

³⁴ Le verbe μετονομάζειν se trouve not. chez Hdt I, 94, Thc. I, 122, Plat., *Theét.*, 180 a.

Wittgenstein³⁵ plus d'un a perçu, au cours des siècles, comment les emplois déterminent les valences des mots. Au premier chef les poètes, ces «manieurs de paroles»³⁶. Qu'une même entité personnelle ou personnifiée soit désignée par des vocables divers – fût-ce partiellement – on savait sinon *ce que* cela voulait dire, du moins *que* cela voulait dire. En témoigne non seulement la pratique poétique (de l'amphibologie à la polyonymie), mais aussi la théorie grammatico-philosophique, depuis au moins les présocratiques jusqu'à Isidore de Séville (et bien au-delà), en passant par Platon, par les mouvances pythagoriciennes et orphique, pour ne rien dire – à tort – des stoïciens et des sophistes, plus intéressés les uns par le concept, les autres par la définition, que par le nom, mais sans ignorer les problèmes qu'il soulève. Tous, et du côté latin, un Nigidius Figulus, un Varron, un Pline, plus ou moins tributaires, plus ou moins novateurs par rapport aux courants précédents, et les hommes publics au premier chef, de Cicéron à César et à Octave-Auguste, connaissent le poids des mots qui dénomment et la puissance qui découle de leur *variatio* et de leur *additio*³⁷, celles qu'impose le temps comme celles qu'imposent les hommes: n'est-ce pas ainsi que se forgent les titulatures, à la suite, et sur un registre voisin, des dénominations doubles ou triples des hommes «bien nés», en Grèce et surtout à Rome?

Le nom, le drame et la personne à partir d'Homère

Nous n'avons pas à nous étendre ici sur tout ce que la littérature postérieure à Homère a fourni comme support et comme tremplin à l'évolution de la métonomiasie vers la révélation de métamorphoses.

Pour ce qui est du théâtre, nous le verrions surtout dans la modification significative de la dyonymie Pâris-Alexandre chez Eschyle, étudiée naguère par F. Goujon³⁸: «Zeus a tendu son arc contre Alexandre» (*Agamemnon*, v. 363)... Dès lors «Il n'y a pas de protection pour l'homme» (*ibid.*, v. 381) – et l'on se souvient qu'Alexandre signifie clairement «celui qui protège l'homme (ou les hommes)». Ainsi, écrivait F. Goujon, «Pâris a montré que l'un de ses noms était faux, qu'il est au contraire celui qui attire la ruine sur sa cité et sur lui-même. À son autre nom, Pâris, répond phoniquement, d'autre part, l'évocation d'un enfant poursuivant un oiseau», «l'ordre des sons» liant «le nom du coupable à la puérile inconscience de son acte»³⁹ «Il n'est plus Alexandre, il n'est plus que Pâris». C'est ici l'occasion de noter l'importance de l'homophonie, du jeu sur les sons et de la paronymie dans les étymologies

³⁵ *Tractatus logico-philosophicus*, éd. Gallimard (trad. Vlonowski), B.4, 014, p. 47.

³⁶ Cf. Ovide, *Tristes* I, X: «verborum lusor»...

³⁷ À ce sujet, cf. J. Hellegouarch à propos de *pious Aeneas* (→ *Antoninus Pius*) dans *Mel. Le Bonniec*, Bruxelles, 1988, p. 266–274.

³⁸ *Écriture et théorie poétiques. lectures d'Homère. Eschyle, Platon, Aristote*, PENS, Paris, 1976, p. 57–72: «Le nom et le drame».

³⁹ *παῖς ... ποταμόν ὄρνιν* (v. 334), *ibid.*, p. 58–59. Voir aussi D. Lanza, «Redondance des mythes dans la tragédie», in C. Calame (ouvr. coll. cité p. 00), p. 146–148.

anciennes. Nous l'avons indiqué plus d'une fois, notamment pour la dyonymie Aucnus-Cynus⁴⁰ et leur fusion dans les légendes relatives à la fondation de Mantoue.

Pour ce qui est de la comédie, tant grecque que latine, il n'est que de rappeler le rôle qu'y jouent les reconnaissances (à la suite soit d'enlèvements, soit d'expositions d'enfants) pour concevoir la place, implicite au moins, qu'y tiennent les métonomies révélatrices d'identités dans un retour final à l'origine.

Nous avons, chemin faisant, évoqué Hésiode et Pindare, à propos des dyonymies cosmogoniques et héroïques. D'autre part, les historiens les plus anciens (Hellanicos, Hérodote, etc.), ne sont pas étrangers à l'intérêt porté aux métonomies et à leurs significations dans les civilisations helléniques comme sémitiques. Chez les philosophes depuis au moins les présocratiques, avec l'accent mis diversement chez certains sur le *πάντα ῥεῖ* et sur le devenir (théories exposées et réappropriées par le Socrate platonicien du *Théétète*⁴¹), chez Démocrite, chez Pythagore (avec des fondements métaphysiques divergents) et jusqu'aux partisans de Cratyle (dont les théories étaient combattues, mais exposées, donc divulguées, par le traité platonicien de ce nom), d'autre part toutes les recherches grammatico-philosophiques déjà mentionnées, tout, dans le développement réflexif de la civilisation gréco-romaine, a contribué à la prise de conscience des liens entre les fluctuations de la dénomination et la modification des individualités; et, en même temps, à la révélation de leur être essentiel soit par la réduction, soit par l'extension des noms qui les désignaient.

Zeus Aristaios ou de Callimaque à Apollonios

Durant la période hellénistique surtout, chez les poètes érudits que Virgile aura lus et médités, retenons au moins, au premier chef, Callimaque et son recueil d'Αἰτίαι, «causes» de noms propres de lieux ou de personnes (et de leurs changements) ainsi qu'Apollonios de Rhodes. Il peut être utile d'observer par exemple l'ébauche de roman qui s'esquisse autour d'Akontios et de Cydippé, dans les *Argonautiques* d'Apollonios (II, 498 sq.) et dans un fragment antérieur des *Aitia* de Callimaque, que le poète rhodien ne pouvait ignorer la variation qui affecte la dénomination de Zeus. Lorsque les Argonautes sont retardés, avec Phineus, par les vents étiens, il est dit par Apollonios que Cyrène était la mère d'*Aristaios*, lequel, finalement, s'installa à Céos et dressa un autel à *Zeus Ikmaios* et sacrifia à *Seirios* et à *Zeus* fils de Kronos. Chez Callimaque, Apollon recommandait Akontios à son beau-père, en disant qu'elle descendait du prêtre *Aristaios* de *Zeus Ikmios* qui avait pour mission, sur les montagnes, d'adoucir *Maira* quand elle se lève et de demander le vent à Zeus. Les faits sont les mêmes, mais chez Apollonios les noms sont changés: *Ikmios* au lieu d'*Ikmaios*, *Maira* au lieu de *Seirios*, et *Aristaios* est devenu un titre de Zeus. Est-ce, comme le pensait

⁴⁰ Étude ancienne reprise dans *Le Pouvoir et l'Autorité*, op. cit., p. 45–50; noter le 3ème nom Bianor, hétérogène aux deux premiers.

⁴¹ 156 b – 157 c.

T.B.L. Webster⁴², du fait que Callimaque, comme Apollonios, auraient tous deux puisé à une même source, Xénomède – qu'ils auraient l'un après l'autre interprétée (au sens latin du terme) ? On peut aussi penser, nous semble-t-il, et cela vaut à nos yeux pour bien des cas, à des traditions orales précédant et/ou entourant les traditions écrites, puis les suivant en des cycles successifs. C'est ainsi, peut-être, qu'Ikmaios serait devenu un titre de Zeus après avoir été un prêtre de Zeus. Dans certains cas, la volonté délibérée d'un auteur (cela se pouvait-il pour les passages ici cités, nous n'en savons rien), dans des intentions précises – encouragées ou non par des pressions extérieures – provoque ces formes particulières de métonomies, soit dans le sens de la disjonction soit dans celui de la réduction de deux termes (ainsi en sera-t-il pour *Indiges* et *Juppiter*).

Métamorphose identitaire et métonomies chez Virgile

Il est des êtres, de l'*Iliade* à l'*Énéide* – du côté grec, on pensera au Protée de l'*Odyssée*, IV, 365, etc., qui reparait dans les *Géorgiques* virgiliennes (IV, 388...), puis chez Ovide (*Met.* VIII, 731...) – dont l'identité demeure aussi fluctuante que les aspects de l'«univers vivant» que leurs désignations tentent de cerner. Nous avons ailleurs évoqué Aucnus – Cynus – Bianor, mouvant fondateur, mi-totémique, mi-éponymique, de Mantoue⁴³. Chez Homère comme chez Virgile, toutes les entités qui vivent dans l'eau ou à sa surface participent de cette mobilité, qui peut atteindre à la fois leur désignation et leur rôle, leur *persona* au sens latin ordinaire du terme.

Il est une femme qui oscille entre deux noms dans l'*Énéide*, la reine de Carthage, l'amante d'Énée: en quittant *Didon*, au chant IV, Énée lui rend ce qui semble avoir été son ancien nom, *Elissa*, ou encore son nom le plus intime, celui que lui donnent les familiers: «le souvenir d'Elissa ne me lassera jamais» (IV, 335). Cependant pareille dyonymie n'affecte pas l'être profond du personnage. Tout au plus le réduirait-il à l'essentiel, arrachés le masque et le rôle: ici, l'affectivité.

Il en va autrement d'Hippolyte, d'abord dans son passage de l'*Iliade* à l'*Énéide*, qui entraîne d'abord un changement de lieu, puis à travers le sort qui advient à la fois à sa personne physique et à son identité nationale lorsqu'après sa mort, il est réincarné en une divinité des silves italiennes, *Virbius* – au radical évocateur des *uirs*, des forces sauvages et de la puissance de l'Italie primitive.:

«Alors la bienfaisante Trivia cache Hippolyte en des demeures secrètes» (il faut le soustraire à la seconde mort où l'a plongé le roi des dieux, dont les lois ont été violées quand l'amour de Diane l'a sauvé d'un premier trépas, celui que lui a infligé Phèdre). La déesse des carrefours «le confie à la nymphe Égérie et aux bois: seul, inconnu, il passerait sa vie dans les forêts italiennes; son nom une fois changé – *uerso... nomine* – il serait *Virbius*» (*Aen.* VII, 761–781). Le développement donné par Ovide, à la fin de ses *Métamorphoses*, à la

⁴² *Hellenistic poetry and art*, London, 1964, p. 63 sq.

⁴³ *Le pouvoir et l'autorité*, loc. cit. (*supra*, n. 40).

«métempsycose» d'Hippolyte, peu après un passage consacré au personnage et à la doctrine de Pythagore (XV, 161 sq.), met l'accent sur la régression du héros «placé au rang des divinités inférieures» (XV, 545) au fond des bois où il vit caché.

Ascagne, comme Énée, passe de l'*Illiade* dans l'*Énéide*, et de Troie à Rome ou à son site; mais si Énée garde un nom unique⁴⁴, Ascagne se voit pourvu, en terre dardanienne, d'un nom supplémentaire – analogue à l'*Augustus* d'Octave ? – : *Iulus*. Ancrage évident au sein de l'idéologie du pouvoir augustéen. Mais, en même temps, le changement de lieu qui accompagne le changement de nom, n'est pas sans évoquer une analogie avec la métonomiasie mythologique *Ion-Janus* étudiée par J.-C. Richard⁴⁵. Quant à *Iulus* précisément, ce nom forgé par le poète à partir du nom de la gens *Iulia* et de la mythisation, voulue par César d'abord, afin d'accroître son illustration, nous avons déjà évoqué l'étiologie qui en fait un jeune Jupiter. Ainsi, avec l'*Énéide*, par un apparent paradoxe, le mythe fait un retour en force, et avec lui la polyonymie-polysémie archétypale des «origines», au moment où s'accroît l'historicisation. Dans cette œuvre qui, tout en célébrant «les armes et les héros» qui, depuis Troie, mais aussi à partir de tous les cantons, de toutes les peuplades de l'Italie, et de son appendice insulaire, ont concouru à l'édification d'une exemplaire autant qu'éphémère unité nationale, sous la conduite, l'autorité, l'empire d'une succession de héros – achevée dans la sacralisation d'un «premier de la cité» – on voit le territoire péninsulaire sur lequel prend appui le nouveau pouvoir recevoir, ou plutôt retrouver et rassembler, tous les noms dont la légende et l'histoire l'ont inextricablement recouvert. *Enotria, Ausonia, Saturnia, Hesperia, Dardania, Italia...*⁴⁶

Autour d'*Italia*, qui condense une double éponymie⁴⁷, chacune de ces désignations évoque un aspect, un moment, une orientation de l'*antiqua mater* retrouvée par Énée, refondée par lui-même et par ses successeurs en un progrès cyclique du temps, autour de la construction de la ville et de la cité romaines, et au travers des luttes mêmes qui les affrontent, et entre eux, et à elle.

Certes il s'agit de désignations «mytho-logiques», et «littéraires». Elles ne reflètent pas exactement, ou de très loin, les faits de l'histoire réelle. Si elles nous concernent toutefois dans l'optique de l'actuelle réunion, c'est que ces «actes de langage» ont exercé un effet tangible sur les mentalités, les institutions, les arts, non seulement au cours et dans l'étendue de l'Empire romain – ne serait-ce qu'à travers l'éducation, dont les épopées grecque et romaine ont constitué les «livres de base» – mais très largement au-delà, ne serait-ce que dans les gestes et romans médiévaux, comme dans les fondements idéologiques des pouvoirs: la «lumière dardanienne» ne s'est pas éteinte avec les *laudes Italiae* d'Avienus ou de Sidoine. Et si, précisément avec Sidoine Apollinaire, l'exemple italien revit au centre d'un nouveau

⁴⁴ Tout en développant, pensons-nous, une nouvelle étiologie de ce nom. Cf. S. Gély, «Le nom et l'imagination de la personne chez Virgile», *Les Imaginaires des Latins*, éd. Joël Thomas, EPRIL, Perpignan, 1992, p. 61–74, not. 72–74.

⁴⁵ In *Mél. Le Bonniec*, *op. cit.* (*supra*, n. 37), p. 386–394: «Ion-Janus ou de l'anonymat».

⁴⁶ Cf. dans *Le nom de l'Italie*, *op. cit.*, les deux derniers chapitres.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 22–28: *Italos/uiteliu*.

«binôme des contraires», celui qui oppose Rome et Byzance⁴⁸, c'est bien parce que renaît le sens d'*Ausonia* – le pays tourné vers l'Orient – et celui d'*Hesperia* – le pays tourné vers l'Occident – dans une extension impériale orientée à partir d'un pôle nouveau, depuis la propagation d'une autre lumière, venue du Proche-Orient, et depuis l'apparition d'une notion de la personne qui ne repose plus essentiellement, au moins dans l'idéal, sur le rôle et le masque⁴⁹ depuis que le changement de nom affirme une adoption divine et, de la part de qui le choisit, un intime assentiment. D'autres que moi sauront le dire.

Il est un aspect de la dénomination plurielle dans l'épopée que nous avons à peine évoqué: le groupe nom + épithète dite «homérique», du type «Ulysses aux milles ruses». On voit évoluer chez Virgile, et à partir de lui, cet additif du nom vers le titre, comme l'a montré J. Hellegouarc'h à propos du *Pius Aeneas*⁵⁰. Du «Vénérable Énée» – *pater Aeneas* – à Bède le Vénérable, du «pieux Énée» à Antonin le Pieux ou à Charles V le Sage, ajouterions-nous, il y a des chemins; et qui ont leurs analogues dans les désignations populaires, à travers les lieux et les temps. Plutôt qu'une spécificité, sans doute faut-il envisager à ce propos un dynamisme structurel de la désignation la portant, en fonction des circonstances, tantôt à la multiplication tantôt à la réduction des termes identificateurs. C'est ainsi par exemple que «le sage», «le beau», etc., deviennent «noms propres» avant de devenir «noms de famille».

S'il a existé une spécificité gréco-romaine, ou plus exactement italo-romaine, dans l'usage et le sens de la dénomination plurielle, c'est sans doute, à travers Virgile, dans la mesure où la généalogie du pouvoir nouveau a trouvé une éponymie dans la double dénomination, inventée et conservée, d'Ascagne-Iule, avec le refus qu'elle exprime de ne renier aucune des origines qu'elle rassemble. C'est aussi, me semble-t-il, par le retour à la polyonymie cosmogonique – à travers l'image féminine d'une péninsule couverte des noms qui veulent dire sa diversité et son unité, son histoire et son exemplarité idéale. Mais, en cela même, Virgile ne développait-il pas l'anthropogonie qui s'était esquissée dans les dénominations duelles chez Homère, et qu'avaient transformées en métamorphoses les simplifications de la tragédie et les philosophies du devenir ?

Appendice

«Pourquoi, finalement, la dénomination plurielle n'est-elle jamais que duelle? Il ne s'agit certes pas d'un manque d'*expérience* de la multiplicité des langues, des dénominations. Seulement, celle-ci ne pouvait être saisie – et dite – que dans le cadre des coordonnées épistémologiques archaïques qui privilégiaient le binôme des contraires ontologiques. À la fin de la cosmogonie, il n'est plus que deux langues: celle, étymologique, que répètent les

⁴⁸ Cf. *Nom de l'Italie*, op. cit., p. 19–21, et *Le Pouvoir et l'autorité*, op. cit., p. 169–173.

⁴⁹ *Persona*, c'est d'abord cela...

⁵⁰ Cf. art. cit. *supra*, n. 37.

Muses, et la non-langue des mortels absorbés dans le souci du profane. Celle-ci est à la racine de la multiplicité, une fois la dichotomie fondatrice posée» [...] «Étant, du côté du non-être, ontologiquement solidaires de ce qui rive l'humanité au devenir», les langues plurielles, et les dénominations plurielles «s'opposent à l'unique étymologique. Aussi y en a-t-il autant que faire se peut, dans l'espace comme dans le temps» [...] (p. 56–57). Extraits à mettre en relation avec les p. 24 sq. *id. ibid.*, not.: «L'anthropogonie n'est qu'un moment de la cosmogonie, le dernier, et en un sens son aboutissement» [...] «La solidarité des pratiques sociales et du savoir semble se laisser appréhender dans le nœud qui, depuis [l'époque de la Grèce archaïque] les lie dans le langage, surtout lorsque celui-ci est envisagé d'une perspective qui n'en efface pas le *faire*» [...] «C'est dans le langage que s'affirme la distinction des hommes et des dieux» [ex. tirés d'Hésiode, Pindare, Eschyle], «entre les mortels et les immortels» [...] «la langue et la société des hommes sont donc distincts de la langue et de la société des dieux»; ainsi la «condition humaine» est aussi la «condition de la langue des hommes» [...] «non-langue et langue du non-être c'est alors exactement pareil»... «par sa langue l'humanité s'avère étrangère à l'_tre. La déchirure qui l'en rejette on l'a appelée *la chute*. En elle et par elle s'engendre l'histoire, son devenir, le temps qui tout étiole» [...] «la première époque est celle de l'*Être fait* par la parole performative originelle, la deuxième celle de l'*Être dit* par la „langue énonciative” d'après la cosmogénèse; la troisième celle du non-être de la non-langue parlée par l'humanité en exil, qu'emporte le devenir»... (mais «l'emploi du terme „époque” ne doit pas abuser», cela «traduit plutôt une condition qu'un temps»).

Georg Danek (Wien)

MYTHOLOGISCHE EXEMPLA BEI HOMER UND IM SÜDSLAWISCHEN HELDENLIED

Will man die Funktion des Vergleichens zwischen homerischer und südslawischer Heldenepik erklären, so muß man auf die Geschichte dieses Vergleichs verweisen, eine Geschichte, die spätestens mit Namen wie Vuk Stefanović Karadžić, Jacob Grimm, Herder und Goethe beginnt und in der Begründung der *oral poetry*-Theorie durch Milman Parry und Albert Lord ihre Fortsetzung findet.¹ Hier sei das Problem nur auf eine kurze Formel gebracht: Berührt man in irgendeiner Form die ‚Homerische Frage‘, sei es in ihrer alten Ausprägung als Analyse von Textschichten oder in ihrer modernen Variante als Debatte über Mündlichkeit und Schriftlichkeit, so wird man unweigerlich mit der Frage konfrontiert, in welchem Verhältnis die homerischen Epen zu ihrer Tradition stehen, wobei man heute vor allem nach den produktionstechnischen Bedingungen traditionellen Dichtens und nach den durch die Tradition geprägten Rezeptionsmechanismen fragt.² Nun können wir für die frühgriechische Epik die Tradition, die hinter und neben den wenigen erhaltenen Werken stand, in der Regel nur erschließen, sind also für das Verhältnis von Ilias und Odyssee zu ihrer Tradition immer auf Hypothesen angewiesen. Hier tritt die Vergleichung mit anderen Epentraditionen – für die die südslawische Tradition nur ein besonders ergiebiges Beispiel abgibt – in Funktion: In einer Tradition, die wir als (authentische, mündliche) Tradition überblicken können, lassen sich analoge Fragestellungen wie bei Homer mit einiger Sicherheit beantworten. Das betrifft in erster Linie zwei Punkte: Auf einer synchronen Ebene läßt sich das Verhältnis des einzelnen Liedes zu seiner Tradition erfassen, wenn man Varianten desselben Liedes, aber auch Verwandtes studieren und den Sänger in seinem Verhältnis zu anderen Sängern beurteilen kann. Auf einer diachronen Ebene läßt sich die Entwicklung einer Tradition über einen längeren Zeitraum nachzeichnen und vor allem im südslawischen Bereich die Aufspaltung in unterschiedliche Traditionsstränge beobachten, deren Differenzen einer Erklärung zugänglich sind. Hier kann man aufgrund des reichlich vorhandenen Materials Modelle entwickeln, die sich – mit der gebührenden Vorsicht – auf

¹ Vgl. dazu H. Schwabl, Was lehrt mündliche Heldendichtung für Homer? In: W. Kullmann, M. Reichel (ed.), *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*, Tübingen 1990, 65–109.

² Vgl. J.M. Foley, *Immanent Art. From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington – Indianapolis 1991.

die homerische Tradition übertragen lassen. In diesem Sinn möchte ich das mythologische Exemplum bei Homer mit analogen Formen in der südslawischen Epik vergleichen, und es werden sich Muster abzeichnen, die, wie ich meine, plausible Erklärungsmodelle für Homer abgeben.

Die Form des mythologischen Exemplums bei Homer darf als bekannt vorausgesetzt werden: Eine Figur der Handlung verweist in einer Rede auf ein Ereignis der Vergangenheit, das dem Gegenüber als (positives oder negatives) Beispiel dienen soll. Die Analogie wird dabei in der strengen Form ausdrücklich als solche formuliert, und sie entstammt zumeist einem mythologischen Bereich, der mit der Handlung des Epos selbst nicht unmittelbar zusammenhängt, so wenn Achill auf Niobe (Il. 24, 601ff.) oder Phoinix auf Meleager (Il. 9, 524ff.) verweist. Daneben könnte man auch von impliziten Exempla sprechen, bei denen die Figur den – durchsichtigen – Analogieschluß nicht ausdrücklich formuliert; hier handelt es sich oft um Berichte aus der eigenen Vorgeschichte der Figuren; als Beispiel nenne ich die Jugendgeschichte des Phoinix (Il. 9, 444ff.). Die Übergänge zwischen expliziten und impliziten Exempla sind dabei fließend, die Paradeigma-Funktion reicht oft viel weiter, als auf den ersten Blick sichtbar ist. Man hat in letzter Zeit diese poetische Eigenart Homers besser zu verstehen gelernt und ist sogar zu so pointierten Formulierungen gelangt wie der folgenden: Die mythologischen Paradeigmata lenkten den Blick des Rezipienten auf die prinzipiell paradigmatische Funktion jeglichen Erzählens von Geschichten aus der Vorzeit und signalisierten damit, daß Ilias/Odyssee selbst vom Hörer/Leser ebenfalls als Paradeigma zu verstehen seien³.

Die Beschäftigung mit den mythologischen Exempla liegt also im Trend, wobei sich vor allem zwei Fragestellungen abzeichnen. Die eine betrifft die Frage, inwiefern die Form des mythologischen Exemplums bei Homer eine Neuerung darstellt oder schon aus der Tradition übernommen sei. Hier ist eine Beobachtung von Zsigmond Ritoók wichtig:⁴ Das mythologische Exemplum läßt sich in vorhomerischer (altindischer und orientalischer) Epik nicht belegen (und, so darf man ergänzen, spielt auch in sonstiger Epik, soweit diese nicht an Homer hängt, keine nennenswerte Rolle); hingegen tauchen in hethitischen historischen Texten ausgeprägte historische Exempla auf, so daß man vermuten könnte, daß die Anregung für die poetische Form bei Homer über irgendetwelche Umwege von daher ihren Ausgang genommen hat. Unabhängig von der Quellenfrage stellt sich also die Frage, welche Voraussetzungen dazu geführt haben, daß die homerische Tradition in solch singulärer Weise die Form des mythologischen Exemplums ausgebildet hat.

Die Diskussion um Tradition oder Neuerung in den mythologischen Exempla konzentriert sich aber zumeist nicht auf die poetische Form, sondern die Inhalte der Paradeigmata, und sie ist geprägt von einer Position, die erstmals von Willcock formuliert

³ J. G. Howie, *The Iliad as Exemplum*, In: Ø. Andersen, M. Dickie (edd.), *Homer's World*, Bergen 1995, 141–173.

⁴ Z. Ritoók, *Exemplum und Gleichnis*, WS 107/8 (FS H. Schwabl), 1994/95, 45–49.

wurde.⁵ Homer ändere in den Exempla den traditionellen Mythos ab, um ihn überhaupt für die Exemplum-Funktion brauchbar zu machen. So müsse Niobe in der von Achill gebotenen Version des Mythos nur deshalb essen, weil Achill mit diesem Detail Priamos zum Essen bewegen wolle; und so sei der Zorn des Meleager, der sich über die traditionelle Version des ‚magischen Scheits‘ schiebe, vom Dichter erfunden, um Achills Situation in der Situation des Meleager spiegeln zu können. Im Rahmen dieser Geschichte sei auch der Name von Meleagers Frau, Kleopatra, erfunden bzw. neben ihren traditionellen Namen Alkyone gestellt (Il. 9, 556–565), um die Funktion des Patroklos in der Achill-Handlung deutlicher widerzuspiegeln.⁶

Gegen diese Position Willcocks, die lange Zeit als *communis opinio* akzeptiert schien, erhebt sich in letzter Zeit Widerspruch. So wurde argumentiert, daß bei einer Neuerung, d.h. gewissermaßen Verfälschung des Mythos die Exemplum-Funktion schon auf der Figurenebene unglaublich würde.⁷ Auf einer theoretischen Ebene meinte man vor allem, daß ‚Neuerungen‘ für ein innerhalb der Tradition stehendes Publikum gar nicht als solche erkennbar wären, da jede Version einer Geschichte immer eine ‚neue‘, also aktuelle, für die Vortragssituation adaptierte Version des Mythos wäre und trotzdem zugleich als organischer Bestandteil der Tradition empfunden würde.⁸

Ich meine nun, daß man die beiden hier knapp skizzierten Fragestellungen – die nach der Traditionalität der Form und die nach der Traditionalität der Inhalte der mythologischen Exempla – miteinander verknüpfen kann, wobei dann auch der Blick auf die Tradition der südslawischen Heldenlieder weiterhelfen kann. Dazu ist es zunächst nötig, die typologische Form des Exemplums präziser einzuordnen.

Das mythologische Exemplum der strengen Ausprägung präsentiert sich als Sonderform eines allgemeineren Typus: Eine Figur der Handlung beruft sich in einer Rede auf ein Ereignis der Vergangenheit, um sein Gegenüber zu einer bestimmten Handlungsweise zu bewegen: „Es ist dies und jenes vorgefallen; deshalb handle so und so!“ Dieser allgemeine Fall ist eine völlig natürliche Form für jede narrative Gattung, die mit direkten Reden

⁵ M. M. Willcock, *Mythological Paradeigma in the Iliad*, CQ 14, 1964, 141–154; *Ad Hoc Invention in the Iliad*, HSPH 91, 1977, 41–53.

⁶ Den Zusammenhang zwischen den Namen Κλεο-πάτρη und Πάτρο-κλος / Πυτρο-κλέης hat zuerst E. Howald (Meleager und Achill, RhM 73, 1924, 411) gesehen, jedoch gefolgert, daß die Figur des Patroklos vom Iliasdichter nach der Konstellation des (traditionellen) Meleager-Mythos erfunden sei. Die sprachliche Beziehung zwischen den Namen vermerkt schon Eustathios (775, 63f. ἰστέον δὲ ὅτι τε πρὸς ὁμοιότητά τινα τοῦ Θηρικλῆς καὶ Κλεισιθῆρα καὶ τῶν ὁμοίων καὶ ὁ Πάτροκλος καὶ ἡ Κλεοπάτρα τοῖς αὐτοῖς διοικοῦνται ὀνόμασιν ἀνάπαλιν κεϊμένοις...), ohne daraus Schlüsse zu ziehen, obwohl er zu I 556 die Analogie der Situation kommentiert (774, 51ff. τὸ δὲ κεῖσθαι τὸν Μελέαγρον πάνυ καιρίως εἶπεν. οὗτω γάρ που καὶ περὶ τοῦ Ἀχιλλέως ἀπρακτοῦντός φησι...).

⁷ L. Edmunds, *Myth in Homer*, In: I. Morris, B. Powell (edd.), *A New Companion to Homer*, Leiden 1997, 415–441 (431).

⁸ G. Nagy, *Mythological Exemplum in Homer*. In: R. Hexter, D. Selden (edd.), *Innovations of Antiquity*, New York – London 1992, 311–331 (= Nagy, *Homeric Questions*, Austin 1996, 113–146); R. Scodel, *Pseudo-Intimacy and the Prior Knowledge of the Homeric Audience*, *Arethusa* 30, 1997, 201–219; Edmunds (o. Anm. 7).

operiert, und sie begegnet natürlich auch bei Homer auf Schritt und Tritt. Es genügt als Beispiel der Beginn von Il. 16: Patroklos tritt zu Achill, berichtet ihm, was auf dem Schlachtfeld vorgefallen ist, und versucht ihn damit zum Eingreifen in den Kampf zu bewegen.

Eine wichtige Zwischenstufe hin zum Exemplum stellen nun jene Fälle dar, wo sich eine Figur auf ihre eigene Vorgeschichte (und damit auf Ereignisse, die vor Beginn der Handlung des Epos liegen) beruft. Hier beginnt der unmittelbare kausale Zusammenhang zwischen der Handlungssituation und der erzählten Vergangenheit sich aufzulösen, und das logisch-explizite Argument verliert an Gewicht zugunsten eines analogisch-impliziten. So begründet Phoinix mit seiner ‚Jugendgeschichte‘ an der Oberfläche nur die ‚historische‘ Tatsache, daß er bei Achill Vaterstelle vertritt, liefert implizit aber auch ein Lebensmuster, das Achill als warnendes Beispiel dienen soll.⁹

Der endgültige Schritt von der Kausallogik zur Analogielogik, der mit dieser Zwischenform schon vorbereitet ist, geschieht erst dann, wenn die Figur in ihrer Rede den analogischen Charakter der erzählten Geschichte ausdrücklich hervorhebt. Dies ist zumeist gekoppelt mit einem Hinausgreifen aus dem eigenen Handlungshorizont, mit einem Verweis auf das gemeinsame Wissen der Figuren um die größeren mythologischen Zusammenhänge. Hier spricht der Held oft von Taten anderer Helden, die in keinem unmittelbaren Zusammenhang zu seinem eigenen Leben stehen, und es ist klar, daß hier nur mehr die Analogie der Situation als Argument innerhalb der Rede dienen kann. Die Übergänge sind allerdings auch hier fließend: So erzählt Nestor wiederholt aus seiner eigenen Jugend, die jedoch zumindest für seine Zuhörer keine Verbindung mit ihrer eigenen Situation aufweist.

Hier kann nun der Vergleich mit der südslawischen Tradition einsetzen, der für beide Fragestellungen fruchtbar ist, obwohl, wie sich gleich zeigen wird, diese Tradition gar keine mythologischen Exempla der strengen Form aufweist. Doch gibt es hier zwei Traditionsstränge, die deutlich unterschiedliche Entwicklungstendenzen zeigen, was für die Frage nach der Genese der Form wichtige Aufschlüsse bietet; und das reiche Material gestattet es uns, mythologische ‚Neuerungen‘ präzise zu lokalisieren, wenn auch nur ganz ansatzweise auf dem engen Gebiet der Exempla.

Gehen wir also von der Differenz zwischen den beiden Traditionssträngen aus, die schon rein äußerlich hervortritt: Der christliche Strang tendiert zu einer kurzen Liedform, die in strenger Stilisierung balladenartige Züge annimmt. Der moslemische Strang hingegen kultiviert lange Lieder, die unter günstigen Bedingungen mehrere tausend Verse erreichen können.¹⁰ In beiden Stilisierungsformen hat natürlich der allgemeine Obertypus ‚Berufung auf

⁹ H. Bannert, Phoinix' Jugend und der Zorn des Meleagros. Zur Komposition des neunten Buches des Ilias, WS 15, 1981, 69–94; R. Scodel, The Autobiography of Phoenix. Iliad 9, 444–95, AJP 103, 1982, 128–136.

¹⁰ Vgl. A. Schmaus, A., Studije o krajinskoj epici. Rad JAZU, Zagreb 1953, 89–247 (= Ges. Abhandlungen IV, München 1979, 77–235); Episierungsprozesse im Bereich der slavischen Volksdichtung, In: Münchener Beiträge zur Slavenkunde (FS P. Diels), München 1953, 294–320 (= Ges. Abh. I, 1971, 194–219); G. Danek, ‚Literarische Qualität‘ bei Homer und im jugoslawischen Heldenlied, WHB 34, 1992, 16–32.

Vergangenes in einer Figurenrede' seinen festen Platz. Nur im moslemischen Epos finden wir aber regelmäßig das Referat von Vorgeschichte, das hier eine beliebte Expositionstechnik darstellt: Ein Held tritt auf, erzählt, was (ihm) passiert ist, und fordert von den anderen Helden ein entsprechendes Handeln.¹¹ Damit bleibt die Figurenrede zunächst noch völlig im Rahmen der Handlung. Doch läßt sich gerade bei den besten Sängern dieses Traditionsstranges die Tendenz beobachten, daß der exponierende Figurenbericht sich von der engen Handlungsrelevanz emanzipiert. Der Held erzählt dann eine Geschichte, die nur mehr bedingt die unmittelbaren Voraussetzungen der Handlung berührt, also auf der Figurenebene gewissermaßen nur mehr durch ein *tertium comparationis* motiviert scheint. Gerade in diesen Fällen gewinnt die Figurenerzählung aber Funktion auf einer höheren Ebene: Der scheinbar beliebige Ausschnitt aus der Vorgeschichte bereitet die Thematik der Haupthandlung vor, reflektiert zentrale Motive oder gibt ein Gegenbild zu dem, was sich ereignen wird. So stellt Avdo Mededović einem Epos, das die gefahrvoll-tragische Gewinnung zweier Frauen durch einen jungen Helden erzählt, die Figurenerzählung eines anderen Helden voran, dessen Freite stark burleske Züge aufweist.¹² Höchst eindrucksvoll ist auch ein Lied des Mehmed Kolaković, in dem der Held zu Beginn seine Vorgeschichte erzählt, die den Handlungseinsatz nur schwach motiviert, der gesamten Erzählung aber ein dichtes Beziehungsgefüge von Motivlinien verleiht.¹³ In beiden hier zitierten Fällen ist die referierte Vorgeschichte im übrigen schon dadurch als wenig handlungsrelevant markiert, daß sie zum Handlungsbeginn bereits etliche Jahre zurückliegt.

Echte mythologische Exempla, also Querverweise auf andere Sagenkreise, sind im bosnisch-moslemischen Heldenlied hingegen nicht belegt, und der Querverweis auf analoge Geschehnisse im Mythos der Vorvergangenheit wäre in diesem Corpus auch schlechthin unmöglich: Hier gibt es keine verbindlichen Geschichten, vor allem aber keine relative Chronologie der einzelnen Geschichten. Überblickt man die Sammlungen, so stellt man fest, daß jede einzelne der unzähligen Geschichten in einem ahistorischen Raum spielt, in einer idealisierten Vergangenheit, deren wichtigstes Merkmal ist, daß sie unwiderruflich vergangen ist, die aber keine zeitliche Tiefe aufweist: Jede beliebige Erzählung kann „in der Zeit des strahlenden Sulejman, angesiedelt werden, d.h. zur Zeit der größten Machtentfaltung des Osmanischen Reiches. Besonders charakteristisch für diese Optik ist, daß alle großen Helden als gleichzeitig lebend gedacht sind. Ein Held kann also nicht gut auf das Beispiel anderer Helden der Vorzeit verweisen, weil er in der Heldenzeit schlechthin lebt, die einen unveränderlichen Zustand ohne historische Entwicklung darstellt. Wenn also eine Figur ein ‚Beispiel aus der Geschichte‘ erzählt, damit die anderen Figuren daraus ihre Lehre ziehen, so handelt es sich immer nur um ein Stück aus der eigenen Biographie des Sprechers (oder

¹¹ Diese Art von Exposition durch einen Figurenbericht wäre bei Homer aufgrund der Beschränkung durch ‚Zielinskis Gesetz‘ kaum möglich: vgl. G. Danek, Darstellung verdeckter Handlung bei Homer und in der südslawischen Heldenlied-Tradition, WS 111, 1998.

¹² Serbo-Croatian Heroic Songs 6 (ed. D. Bynum), Cambridge/Mass. 1980, Nr. 1.

¹³ Hrvatske narodne pjesme 3, Junačke pjesme (muhamedovske), ed. L. Marjanović, Zagreb 1898, Nr. 18.

des Gegenübers). Das Exemplum kann damit nie den Status einer Berufung auf allgemein als verbindlich erachtete traditionelle Mythen erlangen, wie es in der Ilias die Norm ist. Die moslemische Tradition hält an diesem Stilprinzip auch dann fest, wenn die von der Figur referierte Geschichte eine traditionelle Geschichte ist.¹⁴ Diese wird nicht als allgemein verbindliches Wissen präsentiert, sondern als Privatgeschichte der Figuren der Handlung.

In christlicher, vor allem serbischer Epik hingegen ist das Ausblenden aus dem Figurenhorizont auf einer bestimmten Ebene möglich, nämlich dort, wo man sich auf die kollektive Vorgeschichte des serbischen Volks beziehen kann, konkret wenn man an das Ende des mittelalterlichen serbischen Reichs, die Schlacht am Amselfeld und den Beginn der türkischen Herrschaft über Serbien erinnert. Dadurch gewinnt die Heldenzeit plötzlich eine historische Tiefendimension mit zwei präzisen Eckpfeilern: dem Beginn und dem Ende der Unterdrückung der Serben durch die Türken. Dieser Umgang mit der Geschichte soll hier an einem Beispiel exemplarisch sichtbar gemacht werden, das zugleich zumindest den Ansatz zu einem mythologischen Exemplum enthält.

Mein Beispiel stammt von einem berühmten Lied der Sammlung von Vuk St. Karadžić¹⁵ mit dem Titel „Der Beginn des Aufstandes gegen die Dahis“. Es behandelt den Aufstand der Serben gegen die Türken vom Jahre 1804, wobei die Dahis eine illegale Junta türkischer Gewaltherrscher innerhalb des Osmanischen Reichs waren, die die untergebenen Serben so lange tyrannisierten, bis diese sich auflehnten. Das Lied beginnt aus der Warte dieser Dahis: Sie haben ungünstige Vorzeichen gesehen und berufen deshalb Priester und Schriftgelehrte ein, um die Zukunft zu deuten. Diese erscheinen, befragen die Bücher und meinen, daß ähnliche Vorzeichen zuletzt erschienen seien, als die Türken in der Schlacht am Amselfeld das Serbische Großreich zerstörten und ihre Herrschaft begründeten. Die Priester präsentieren diese Deutung in der Form eines historischen Rückblicks: Sie erzählen die Geschichte von der Schlacht am Amselfeld und berichten, daß der Sultan Murat, der in dieser Schlacht tödlich getroffen wurde, noch so lange am Leben blieb, daß er nach errungenem Sieg seinen Wesiren letzte Instruktionen erteilen konnte: Sie sollten gerecht und milde über die Serben herrschen, um die türkische Herrschaft möglichst lange zu erhalten. Die Wahrsager beschließen diese Reminiszenz mit der Feststellung, daß die Türken sich an die Warnungen des Sultans nicht gehalten hätten und deshalb zu Recht befürchten müßten, daß ihre Herrschaft zu Ende gehe. Die Warnung der Wahrsager wird sich im Verlauf der Handlung tatsächlich bewahrheiten, doch will ich mich hier nur auf zwei Details konzentrieren.

Die von den Priestern referierte Geschichte stellt kein mythologisches Exemplum im strengen Sinn dar, da sie nicht als analoge Situation zur Handlungsgegenwart formuliert ist, sondern als Teil der eigenen Vergangenheit stilisiert ist, die zur eigenen Gegenwart einen kausalen Zusammenhang aufweist. Trotzdem gibt es hier Wesenszüge, die einen Vergleich

¹⁴ So in dem oben (Anm. 13) besprochenen Beispiel, wo die referierte Episode eine der berühmtesten Geschichten der christlichen Tradition („Die Gefangenschaft des Stojan Janković“) umfaßt.

¹⁵ V. S. Karadžić (ed.), *Srpske narodne pjesme* 4 (Wien 1862), 24.

mit den homerischen Exempla nahelegen: Auch hier berufen sich Figuren der Handlung auf eine Geschichte, die von der Tradition verbürgt und in ihrem Verhältnis zur Gegenwart festgelegt ist. Diese Berufung ist hier nur möglich, weil der Mythos eine relative Chronologie aufweist, weil er diskrete Teile enthält, die in einer distinkten Beziehung zueinander stehen und aufeinander bezogen werden können. Kurzum, der Mythos ist als Geschichte gefaßt, und das scheint die nötige Grundvoraussetzung dafür zu sein, daß Figuren des Mythos auf andere Teile des Mythos verweisen können.

Dieselbe Grundvoraussetzung läßt sich nun – und zwar im Gegensatz zum bosnisch-moslemischen Heldenlied¹⁶ – auch bei Homer fassen. Auch hier zeigt der Mythos deutliche Tendenzen zur Systematisierung, und damit zur Historisierung und Chronologisierung, wobei das genealogische Prinzip eine wichtige Rolle spielt. Erst dadurch wird es möglich, daß nicht nur ein Nestor auf seine Jugendgeschichten verweisen kann, sondern auch ein Achill auf Herakles oder Niobe, obwohl er mit beiden Gestalten keine direkten Berührungspunkte aufweist. Die Glaubwürdigkeit dieses Verweisens kommt eben erst dadurch zustande, daß innerhalb des quasi-historischen Systems des griechischen Mythos Herakles zweifelsfrei (mindestens) eine Generation vor Achill anzusetzen ist.¹⁷

Damit erklärt sich wohl auch die von Ritoók festgestellte auffällige Nähe zu den historischen Exempla der hethitischen Inschriften: Man muß hier nicht notwendig an ein Abhängigkeitsverhältnis welcher Art auch immer denken. Homer – und wohl auch die vorhomerische griechische Epen-tradition – kann seine Figuren ‚historische‘ Exempla verwenden lassen, weil für sein Selbstverständnis der Mythos Historie ist, aber auch weil er – und damit führt er über alles Vergleichbare hinaus – dieses historische Verständnis auch auf seine Figuren der Heldenzeit überträgt.

Unser Beispiel aus dem serbischen Lied kann aber auch das Verhältnis zwischen Tradition und Neuerung in Bezug auf den Inhalt der referierten Episode beleuchten. Die Priester referieren eine bekannte Geschichte, von der auch wir überprüfen können, daß sie traditionell ist. Die Schlacht am Amselfeld, 1389, war ein historisches Ereignis, von dem wir sehr frühe Berichte erhalten haben; wir können dann durch den Verlauf der Jahrhunderte sehr gut nachvollziehen, wie diese historische Tatsache in den unterschiedlichsten literarischen Quellen sich immer stärker in eine Geschichte verwandelt, die nicht den Gesetzen der historischen Wahrheit, sondern den Stilprinzipien epischen Erzählens folgt, und es ist evident, daß durch all die Jahrhunderte diese Geschichte immer im epischen Heldenlied gelebt hat und alle anderen Aufzeichnungen darüber sich immer auch aus diesem Heldenlied

¹⁶ In der zeitlos-märchenhaften Atmosphäre des bosnisch-moslemischen Heldenliedes würde ein ‚homerischer‘ mythologischer Querverweis ähnlich fremdartig wirken, wie wenn man im Märchen etwa die Figur des Dornröschens auf die Figur des Schneewittchen verweisen ließe.

¹⁷ Eine Bedingung für diese ‚historische‘ Auffassung des Mythos besteht zweifellos darin, daß die Griechen ihre genealogische Herleitung von den Heroen immer als wichtig empfunden haben. Auch hier paßt die Parallele zur serbischen Auffassung eines Zusammenhangs zwischen Vergangenheit (Schlacht am Amselfeld) und Gegenwart (Erhebung gegen die Türken), während die Bosnier ihre Heldenzeit als eine idealisierte Epoche faßten, zu der der Kontakt schon längst abgerissen sei.

gespeist haben.¹⁸ Wir sehen nun an einem Punkt, daß der Sänger unseres Liedes, Filip Višnjić, zu der ihm vorliegenden Tradition ein entscheidendes Detail hinzugefügt hat. In der Schlacht kämpfte der serbische Prinz Lazar gegen den türkischen Sultan Murat; beide Herrscher fielen, wobei der Sultan von dem serbischen Adeligen Miloš Obilić in seinem Zelt ermordet wurde. Soweit stimmt die Überlieferung, zumindest zur Zeit der Entstehung unseres Liedes, überein. Doch ist außer in unserem Lied nirgends belegt, daß der Sultan trotz seiner tödlichen Verwundung das Ende der Schlacht noch erlebt hätte und dann eine Ansprache an seine Edlen gehalten hätte. Es liegt daher der Verdacht nahe, daß erst der Sänger Višnjić dieses Detail eingeführt hat, und das bestätigt sich, wenn wir untersuchen, wie diese Passage formal gestaltet ist. Die Rede der Priester beginnt folgendermaßen:

„Türken, Brüder, alle sieben Dahis!
Solches sagen uns die Evangelien:
Als solcherart Zeichen aufgetaucht sind,
über Serbien, am klaren Himmel, 95
seit damals sind es jetzt fünfhundert Jahre.
Damals ging das Serbenreich zugrunde,
wir haben hierauf das Reich erworben,
und zwei christliche Kaiser getötet,
den Konstantin in Konstantinopel, 100
an dem Šarac, an dem kalten Wasser,
und den Lazar auf dem Amselfelde.
Miloš tötete für Lazar den Murat.
Jedoch nicht gut hat Miloš ihn erschlagen,
sondern es war Murat stets am Leben, 105
bis wir das Serbenreich erobert hatten.
Hierauf rief er zu sich die Wesire:...”¹⁹

und es beginnt die Rede des Sultans an seine Wesire. Hier fallen sofort zwei Punkte ins Auge: Zunächst führen die Priester die Episode extrem verknappend-anspielungshaft ein, womit der Text sichtlich auf ein Vorverständnis beim Hörer appelliert. Die referierte Geschichte wird nur anzitiert, kulminierend in dem zusammenfassenden Vers „Miloš tötete für Lazar den Murat, (104), der die Bekanntheit dieser drei Figuren beim internen und externen Publikum bereits voraussetzt. Es handelt sich dabei um dieselbe Methode, die uns auch in den mythologischen Exempla bei Homer immer wieder begegnet: Die von einer Figur erzählte

¹⁸ M. Braun, Kosovo. Die Schlacht auf dem Amselfelde in geschichtlicher und epischer Überlieferung, Leipzig 1937; J. Redep, The Legend of Kosovo, Oral Tradition 6, 1991, 253–265.

¹⁹ SNP 4, 24, 92–107.

Geschichte wird zitathaft nur ganz knapp angerissen, und nur jener Aspekt der Episode, der für die Analogie zur Handlungssituation relevant ist, wird dann breit ausgeführt.²⁰

Was aber die – hier nachweisbare – Neuerung des Mythos betrifft, so ist diese im Text selbst als Abweichung von der als bekannt vorausgesetzten traditionellen Version markiert: Unmittelbar nach dem zusammenfassenden Vers „Miloš tötete für Lazar den Murat,“ (104) folgt gewissermaßen als Widerruf die Aussage „Jedoch nicht gut hat Miloš ihn erschlagen“. Der Erzähler signalisiert damit, daß er eine neue, dem Publikum bisher nicht bekannte Facette der Geschichte einführt, ordnet diese als zugleich der kommunen Version unter: Es bleibt wahr, daß Miloš den Sultan getötet hat, nur hatte dieser noch Zeit, vor seinem Tod eine Rede zu halten. Die Neuerung im Mythos wird also gerade unter dem Aspekt eingeführt, daß damit die ‚historische Wahrheit‘ des Mythos nicht in Frage gestellt wird.

Diese Methode erinnert an die Art, wie Pindar seine mythologischen Neuerungen thematisiert, doch gibt es auch bei Homer Signale des Erzählers, daß er von einer bestimmten Linie der Erzählung abweicht bzw. eine Korrektur anbringt. Damit wird thematisiert, daß es alternative Möglichkeiten gibt, eine bestimmte Geschichte zu erzählen. Im Meleager-Mythos ist dies beim Namen der Kleopatre evident: Bei der ersten Nennung ihres Namens fügt der Erzähler (bzw. die Figur Phoinix) einen Exkurs ein, in dem er die Geschichte der Frau, ihrer Geburt etc. erzählt und erwähnt, daß Kleopatre gewissermaßen der offizielle Name gewesen sei, ihre Eltern sie hingegen Alkyone genannt hätten, worauf das Aition für diesen Namen gebracht wird.²¹ Meleagers Frau hat hier also zwei Namen, von denen der eine (sichtlich im Hinblick auf die Gleichung Patroklos – Kleopatra erfundene) Funktion für den Kontext der Erzählung hat, der andere (traditionelle) hingegen Funktion für die Geschichte ihrer Figur.²² Auch hier bewahrt die Doppelung des Namens die traditionelle Version und ermöglicht zugleich die Neuerung, die sie damit als neuen Bestandteil der Tradition reklamiert. Die Neuerung präsentiert sich damit nicht als Widerruf der Tradition (wie oft bei Pindar), sondern als bisher noch nicht erkannter Aspekt der Tradition, deren kanonische Gültigkeit jedoch nicht angetastet wird.

Die Analogie der südslawischen Epen-tradition kann also helfen, beide zu Beginn aufgeworfenen Fragen, die man an die mythologischen Exempla bei Homer gestellt hat, besser zu beleuchten. Die Frage nach der Genese bzw. Sonderstellung der mythologischen Exempla innerhalb der epischen Traditionen der Welt erklärt sich dadurch, daß das

²⁰ Zumindest in diesem Punkt führt also die von Scodel (o. Anm. 8) vorgeschlagene Kategorie der ‚Pseudo-Intimität‘ des Publikums nicht weiter: Die Zusammenhänge in Mythenreferaten bleiben bei Homer oft so undeutlich, daß sie vom Publikum nur entweder aufgrund seines Vorwissens oder gar nicht verstanden werden können. Das verkürzende Zitat kann hier dem Publikum das Vorwissen nicht ersetzen.

²¹ Il. 9, 556–565.

²² Die Neuerung des Namens soll natürlich keine ‚Erfindung‘ der Figur Phoinix darstellen, da sich zum Zeitpunkt der Handlung weder Achill noch Phoinix der Bedeutung der Namensparallele Kleopatra – Patroklos bewußt sein können (so richtig Edmunds [o. Anm. 7], 431). Dies kann jedoch nicht als Argument dagegen verwendet werden, daß die Neuerung auf der Textebene, also auf der Kommunikationsebene zwischen Erzähler und externem Publikum, präsent ist: Die auffällige Doppelung des Namens (die auf der Figurebene eben keine Funktion hat) weist auf diese Neuerung pointiert hin.

frühgriechische Epos in extremem Ausmaß seinen Mythos chronologisiert und historisiert hat.²³ Der Vergleich zeigt aber auch, daß die Historisierung des Mythos nur eine nötige, aber nicht hinreichende Vorbedingung darstellt. Um die perfekte poetische Form des mythologischen Exemplums, wie sie uns in Ilias und Odyssee entgegentritt, erklären zu können, kommt man aber nicht um die Annahme herum, daß der einzelne Sänger/Dichter zu ihrer Ausbildung Entscheidendes beigetragen hat.

Was die Frage nach Tradition und Neuerung betrifft, so läßt sie aufgrund des Vergleichs folgende Aussage zu: Die Tradition, die aus der Fülle aller konkreten Mythen in allen erzählten Versionen besteht, wird in jedem einzelnen Vortrag jedes einzelnen Sängers permanent modifiziert und neu gestaltet. Sie setzt dabei aber ein kompetentes Publikum voraus, das sein eigenes Vorwissen einbringt und somit auch fähig ist, die jeweiligen ‚Neuerungen‘ als solche zu erkennen und als neue Bestandteile der Tradition positiv zu würdigen.

²³ Dieser Aspekt ist in anderer Gewichtung auch bei Hesiod sichtbar, wo die Systematisierung des Mythos vor allem mit den Ordnungsprinzipien der Genealogie und des Katalogs erreicht wird; vgl. H. Schwabl (dieser Band).

CHOIRILOS UND KONSORTEN

Den Titelhelden meines Referates kennt man u.a. aus B.VIII der Alexandergeschichte des Curtius Rufus. Der König stürzt sich da (4,24) unter den Gunstbezeugungen des Glückes, gegen welches die menschliche Natur nicht hinreichend gefeit ist, zur schönen Roxane, d.h. zu einer – *si regiae stirpi compararetur* – niedrig geborenen virguncula dermassen in die Leidenschaft, daß er behauptet, es diene zur Befestigung des Reiches Persas et Macedones *conubio iungi, hoc uno modo et pudorem victis et superbiam victoribus detrahi posse; Achillem quoque, a quo genus ipse deduceret, cum captiva coisse* etc. So vermählte sich der König über Asien und Europa ein inter *convivales ludos* hereingeführtes Mädchen, um mit einer *captiva* den zu zeugen, *qui victoribus imperaret*. Die Freunde schämten sich beim Wein und Schmause den Schwiegervater aus den Unterworfenen (*ex deditis*) erkoren; da jedoch seit Kleitos' Ermordung die freie Äußerung aufgehört hatte (*libertate sublata*), gaben sie auch durch ihre servile Miene ihre Zustimmung.

Im Begriff nun nach Indien und von da an den Okeanos zu ziehen, mit allen Vorbereitungen fertig, soll der König gemeint haben, es sei an der Zeit zu dem, *quod olim prava mente conceperat*, und begann darauf zu sinnern, *quonam modo caelestes honores usurparet* (5,5). *Iovis filium non dici tantum se, sed etiam credi volebat*, und befahl, die Makedonier sollten ihn nach persischer Sitte anbeten durch Niederwerfen des Körpers an den Boden begrüßen (5,6 *iussit... Macedonas venerabundos ipsum salutare prostrnentes humi corpora*). Bei solchem Begehren – ein verkehrter *πόθος*! – fehlte ihm nicht an heilloser Schmeichelei (*perniciosa adulatio, perpetuum malum regum*). Doch war dies nicht die Schuld der Makedonier (*nemo enim illorum quicquam ex patrio more libare sustinuit*), sondern der Griechen, *qui professionem honestarum artium malis contruperant moribus*, – und jetzt kommt die berüchtigte *enumeratio* der um die Gunst des Königs buhlenden *Graeculi* (5,8): *Agis quidem Argivus, pessimorum carminum post Choerilum conditor, et ex Sicilia Cleo, hic quidem non ingenii solum, sed etiam nationis vitio adulator, et cetera urbium suarum purgamenta*, – und sonstiger Auswurf¹ ihrer Heimatstädte. Solche Leute bemühten sich damals, um dem König den Himmel zu eröffnen (*hi tum caelum illi*

¹ Vgl. VIII 9,19 (in einem anderen Sinne): *gemmas margaritasque mare litoribus infundit ... purgamenta exaestuantis freti*; ähnlich Plin., N.H. XXXVII 35 *concreti maris purgamenta* (vom Bernstein); Tac., Germ. 45,4 *ieiectamenta maris*.

aperiebant²), Herculemque et Patrem Liberum et cum Polluce Castorem novo numini – i.e. Alexandro – cessuros esse iactabant.

Hier könnte man sich an mehrere Punkte anknüpfen. Einem Horatianer kommt dabei unwillkürlich der Gegensatz zwischen *capta* (*virguncula*, bzw. *Graecia*) und *ferus victor* (bzw. *victores*) in den Sinn, oder aber die Ode II 4: *Ne sit ancillae tibi amor pudori..., prius insolentem serva Briseis niveo colore movit Achillem...* Doch Sie werden erraten haben, wo ich hinaus will. Selbstverständlich komme ich auf Horazens Literaturbriefe zu sprechen, in welchen unser Held zweimal als Jammerpoet, ein Dichterling apostrophiert wird: *ut scriptor, qui peccat idem librarius usque,*

*... venia caret, et citharoedus
ridetur, chorda qui semper oberrat eadem,
sic mihi, qui multum cessat, fit Choerilus ille,
quem bis terve bonum cum risu miror et idem
indignor, quandoque bonus dormitat Homerus.*

(Ars p. 354 ff.)

Am Ende des Augustusbriefes liest man Horazens *recusatio*, warum er die *domi bellique* erwiesene *virtus* des Herrschers, die einem unwürdigen Poeten – wie er selbst ist, – nicht anvertraut werden soll, nicht zu besingen wagt (Epist. II 1,232 ff.):

*gratus Alexandro regi magno fuit ille
Choerilus, incultis qui versibus et male natis
Rettulit acceptos, regale nomisma, Philippos...*

Hic et nunc geht uns das literar-ästetisch Interessante dieser Briefe nicht an, lieber wenden wir uns der von Curtius Rufus verschimpften Gruppe jener verspäteten und mißlungenen Homeriden als historiographischem Phänomen zu. Interessant ist freilich auch das literarische „Fortleben“ der ungreifbaren Choirilosgestalt, wie sie in der späteren Überlieferung immer grotesker wird. „A considerable mythology attaches to the name; the specimens in Porphyrio’s and ps.-Acro’s notes ... make amusing reading.“³ Nimmt man zu Porphyrio und Ps.-Acro auch das noch spätere⁴ Sholion zu Ovids Ibis (519 f. *inclususque necem cavea patiaris, ut ille non profecturae conditor historiae*) hinzu (*quia... gesta Alexandri male descripsit, positus in cavea fuit et ibi frigore et fame periit*), so befindet man das für keine „ergötzende Lektüre“ mehr, eher entsetzt sich über die furchtbar

² *Aperire* – ein kennzeichnendes Verb der Alexander-Überlieferung, vgl. IX 4,17 *indomitis gentibus se (Maced.) obiectos, ut sanguine suo aperirent ei* (sc. Alexandro) *Oceanum*.

³ C. O. Brink: *Horace on poetry. The Ars poet.* Cambridge 1971, 366; *Epistles B.II.* Cambridge 1982, 244 ff.

⁴ Lit. bei Schanz – Hosius II⁴ 251.

zunehmende Verzerrung einer aus der Luft gegriffenen „Biographie“, – wie man es in den legendären „Ausschmückungen“ der antiken Lebensbeschreibungen von Dichtern und Philosophen⁵ beobachten kann. So hege ich argen Verdacht, daß das berühmte Honorar des Choirilos von Iasos (d.h. ein Goldstück für je einen Vers des Lobgedichtes) irgendwie zusammenhängt mit der den samischen Choirilos als Lobdichter immer bei sich hatte und einen anderen mittelmäßigen Poeten für dessen jämmerliche Verse der Huldigung mit einem ganzen Hut voll Geld belohnte (Plut., Lys. 18,7).

Zu seiner Zeit schrieb O. Crusius (RE „Choirilos“ 2362), „das Alexandergedicht des Choirilos muß ganz im Stil des Heroenepos gehalten gewesen sein.“ Das ist doch zu pauschal gemeint; was wir von diesen Dichtelungen kennen, ist weniger als *disiecti membra poetae*. Weitaus solider W.W. Tarn⁶: „Choerilus von Iasos... was with Alexander in Asia and described his opera“ (Porph. Ad Hor., A.p. 357: *poeta pessimus, qui Alexandrum secutus opera eius descripsit... Alexander dixisse fertur multum malle se Thersiten Homeri esse, quam Choerili Achillen*); „this took the form of a poem in which in some way, though exactly cannot be said, Alexander appeared as Achilles wich we possess, must be Choerilus‘invention.“

Mit den von Curtius Rufus aufgezählten Personen als „einer vernachlässigten historischen Quelle“ beschäftigte sich in merito W.W. Tarn (in einem besonderen Kapitel seines Alexanderbuches, II 55 ff.: The poetasters)⁷. Leider widmete H. Strasburger in seiner großangelegten Rezension des „stoffgesättigten“ Tarn’schen Werkes (Bibl. Orient. 1952, 202 ff.) diesen „Poetastern“ als „einer oft vergessenen Quellengruppe“ insgesamt 15 Zeilen, wo aber das Wesentliche ausgesprochen wird: die epischen Machwerke dieser Dichterlinge haben in die Tradition „so manche phantastische Erzählung, besonders auch über Alexanders Nachahmung mythischer Vorbilder, wie Herakles, Dionysos, Achilleus eingebracht.“ Ihre Erfindungen „haben die primäre Quellenbildung in unheilvoller Weise durchsetzt und wohl auch gerade auf Kleitarch einen nicht ganz gering zu schätzenden Einfluss geübt.“ (S. 208(B)

Ja, wohl auch auf Kleitarch. Somit stellen sich die chronologischen – und nicht nur chronologischen – Schwierigkeiten ein. Wir haben nicht vor, die vielumstrittene Frage von Kleitarch’s Früh- oder Spätdatierung aufzuwärmen: unabhängig davon, ob man das Werk dieses „gewandten, aber unbedenklichen Literaten“ (Strasburger 208(A) um 310 oder bis möglicherweise 260 hinab entstanden sein läßt, darf als sicher gelten, daß die Lobhudeleien und oft grotesken Übertreibungen der Dichterlinge nach dem Tode des Welteroobers nicht mehr unmittelbar lohnend waren, aber auch weiterhin sensationell, die Leser klitzelnd blieben. Treffend läßt der Spötter Lukian Alexander den Gr. Sagen (Quomodo hist. Conscr. 40), daß er nach seinem Tode sehr gern auf eine kurze Zeit auferstehen würde, um zu sehen,

⁵ Und nicht nur da; vgl. Z.B. das verzerrte Bild des Hannibal in einigen Horaz-Scholien: Acta Ant. 25 (1977) 427.

⁶ W. W. Tarn: Alex. The Great, II. (Cambridge 1984) 57.

⁷ In diesem Kapitel ist Anaximenes von Lampsakos nicht bemerkt, wohl aber schon bei Crusius, a.a.O. 2362; vgl. R. Häußler: Der Dichterling. Zu einem ungeschriebenen Kapitel der Poetik. Festschr. Fr. Munari (Hildesheim 1986) 237.

wie die Damaligen die albernen Erfindungen seiner κόλακες lesen werden. Dasselbst (c.11 sq.) liest man über den Empfang der maßlosen Lobhudeleien, die – vielleicht – *Einem*, τῷ ἐπαινουμένῳ, angenehm erscheinen, aber den anderen lästig, ja gehässig dünken. Aber diese Schmeichler schießen oft über das Ziel hinaus, ὥσπερ Ἀριστόβουλος („der biedere Ehrenmann“: Strasburger 203(B), *μονομαχίαν γράψας Ἀλεξάνδρου καὶ Πύρου ... ἐπιψευδόμενος ἀριστείας τινὰς αὐτῷ καὶ ἀναπλάττων ἔργα μεῖζω τῆς ἀληθείας*, – dessen Buchrolle der zerlobte König in den Fluß Hydaspes warf mit den Worten: *καὶ σὲ δὲ οὕτως ἔχρην τοιαῦτα ὑπὲρ ἐμοῦ μονομαχοῦντα καὶ ἐλέφαντας ἐνὶ ἀκοντίῳ φονεύοντα*.⁸

Das heißt, daß man selbst die Produkte der ernst zu nehmenden Schriftsteller in Alexanders Begleitung nicht immer so leicht vom Homerisieren der schwer zu fassenden „Dichterlinge“ unterscheiden kann. So schrieb Kallisthenes, der seinen König auf dem Asienzug als Hofhistoriker begleitete und sich als Homer des Achilleus Alexander betrachtete, über das „pamphyliche Meerwunder“ so, daß er die homerische Wendung *γηθοσύνη δὲ θάλασσα διίστατο* (II. XIII 29: „das Meer trat vor Freude auseinander, um seinem Gebiter Poseidon freie Bahn zu gewähren“) auf seinen Helden applizierte, vor dem sich das Meer zurückgezogen und gleichsam seine Proskynese gezeigt habe (FgrHist. 124 F 31), – weil es wie die Meerungheuer (*κίητεα*) bei Homer, seinen Herrn erkannte.⁹

Oder da ist die Amazonengeschichte, die in der Alexanderüberlieferung nur mittelbar mit dem Homerisieren der Späteren zusammenhängt. Plutarchos (Alex. 46) macht unter den vielen Historikern Kleitarchos und Onesikritos als diejenigen namhaft, die von einer Begegnung Alexanders mit der Amazonenkönigin erzählten, während weitere neun genannte Schriftsteller (darunter Aristobulos, Ptolemaios und Duris) es für erfunden (*πλάσμα*) hielten. Onesikritos soll das vierte Buch seiner Alexandergeschichte „nach vielen Jahren“ dem (damals König) Lysimachos vorgelesen haben, der dazu lächelnd nur soviel sagte: „Ja, und ich, wo war denn ich zu dieser Zeit?“ Was die Historizität dieser „Begegnung“ betrifft, so wird irgend jemand (Onesikritos? Oder ein Dichterling?) gemeint haben, daß Alexander die Amazonenkönigin getroffen haben *mußte*, haben ja seine mythische Vorfahren (Herakles und Achilleus) gegen dies märchenhafte Weibervolk gekämpft. So kam es, daß Theophanes von Mytilene, politischer Ratgeber des Pompeius und Verherrlicher seiner Taten auch seinen Herrn, den römischen *Magnus* im Kaukasusgebiet gegen die Amazonen Krieg führen ließ. (Ob sich der Name *Crepereius Calpurnianus Pompeiopolites* bei Lukan – *Quomodo hist.conscr.c.14* – auf diesen „Diener seines Herrn“ bezieht?)

Die bekannte ichor-Geschichte hat Tarn (II 358,5) ausführlich behandelt: bereits Aristobulos (apud Athen. VI 251 A, „a godd source“) ließ einen Schmeichler dem verwundeten Alexander sagen: „Ist das doch *ἰχώρ, οἶός περ τε ῥέει μακάρεσσι θεοῖσιν*“

⁸ Dazu vgl. S. Settis: Alessandro e Poro *in campis Curculionis*. Parola del pass. 23 (1968) 55 ff.; insb. 63 ff.; Fr. Pfister: Dareios von Alexander getötet. Rhein. Mus. 101 (1958) 102 f.

⁹ Vgl. P. Pédech: Les historiens d'Alexandre, *Historiographia antiqua* (Festschrift W. Peremans, Leuven 1977), 122 ff.

(II. V 340), worauf der König (nach Plut., Alex. 28,3) reflektiert haben soll: „Was da fließt, ist Blut, und nicht klarer Saft, wie er den Wunden seliger Götter entfließt.“

Lehrreich sind auch die anderen, teilweise von Tarn (II 57) aufgeführten Fälle, wie z.B. die „malerische Kavalkade“ der thessalischen Reiter um Achilleus' Grabmal (Philostr. Her. XX 29): „unhistorisch, waren doch die Thessalier überhaupt nicht da“ (vgl. Arr. I 11,6; Diod. XVII 17,1); „it is obvious poetry, and not bad poetry either, despite Choerilus' reputation.“¹⁰ Oder Alexanders Kampf mit dem Fluß Akesines (Diod. XVII 97,3; Curt. Ruf. IX 4,14 *cum amne bellum fuisse crederes*), „down which he did sail“ (Tarn; vgl. Immerhin das Add. S.451); ein Kampf, dessen poetischen Nachhall man nicht nur beim späten Nonnos (Dionysos' Kampf mit dem Fluß Hydaspes: B. XXIII)¹¹, sondern auch bei Silius Italicus (anlässlich der Schlacht bei Trebia: IV 624 ff.) findet. Dies ist ferilich nur mittelbar „unter Anlehnung an Homer“, wie E. Burck¹² wollte, in Wirklichkeit unter Anlehnung an die von homerisierenden Dichterlingen stark verzerrte Alexander-Überlieferung zu denken. Kennzeichnend ist eine diesbezügliche Bemerkung von H.G. Nesselrath: „unhistorisch, aber sehr episch“¹³, liest man doch nirgends von einem Kampf des Konsuls *im Fluß*.

Genauso steht es mit den Zweikämpfen zwischen Alexander und Dareios, Poros usw. (Vgl. Bell. Hisp. 25,3 *ut fertur Achillis Memnonisque congressus*.) Im Strome der epischen Überlieferung verwendet Silius Italicus das obligate Requisit der Monomachie zwischen den Haupthelden seiner *Punica* (IX 429 ff.) ganz originell: die eigentliche Aristie bleibt zwar aus, doch zieht Scipio als *moralischer* Sieger davon (435 f.): *Marte viri dextraque pares, sed cetera ductor anteibat Latius, melior pietate fideque*. Zu Hannibals und Scipios fiktivem Zweikampf bei Zama, wie man ihn sogar beim kritischen Appian (Lib. 45) liest, hat dazumal A. Klotz (Rhein. Mus. 1933, 23) bemerkt: „Die jüngere Annalistik hat die Darstellung immer mehr mit epischen Schmuckstücken ausgestattet“ – ja, die sind die typischen *embellissements* der Alexander-Vulgata, mitsamt dem berüchtigten Machwerk des Choerilos und seiner Konsorten.

Bei dem im allgemeinen seriösen (Strasburger 203) Arrian liest man den *λόγος*, daß nach der Überfahrt des Makedonienheeres nach Kleinasien Alexander das troische Grabmal des Achilleus, Hephaistion aber dasjenige des Patroklos bekränzt habe. In Wirklichkeit gehörte Hephaistion nicht zu Alexanders Jugendfreuden (Plut., Alex. 10; Tarn 78; über Alexanders Achilleus-Nachahmung und das Achilleus – Patroklos – Motiv s. Arr. VII 14,4 f.); es handelt sich offenbar um ein wirkungvolles *πλάσμα* der Hofhistoriker, bzw. der Dichterlinge.

¹⁰ Dazu vgl. den Komm. Von J.R. Hamilton (Oxford 1969) zur Stelle (123 ff.); M. Zahrnt: Alexanders Übergang über den Hellespont. Chiron 26 (1996) 132; bes. 146 f.

¹¹ S. auch XXII 377 ff.; dazu N. Hopkinson Budé-Ausgabe (aris 1994, bes. S. 124 ff: Le passage de l'Hydaspe chez Nonnos et les historiens d'Alexandre)

¹² E. Burck: Das römische Epos. Darmstadt 1979, 272.

¹³ H. G. Nesselrath: Zu den Quellen des Sil. It. Hermes 114 (1986) 212.

Es ist schon lange her, daß wir auf das „achilleische Gebet“ des Camillus hingewiesen haben.¹⁴ Nach der unwürdigen Verbannung des über Veii sieghaften Feldherrn wendet sich der beleidigte Camillus zu den Göttern (Liv. V 32,9): *si innoxio sibi ea iniuria fieret, primo quoque tempore desiderium sui civitati ingratae facerent*. Achilleus, als Vorbild des Livius kam nicht etwa einem modernen Forscher in den Sinn: die *Ἀχιλλεῖος εὐχή* wurde von Appian formuliert (Ital. 8,5, vgl. II. I 233 ff.). Hatte nun Appian sich in seiner *Annibaiké* der Annalen des homerisierenden Fabius Pictor reichlich bedient, so wird er das auch in seiner *Italiké* gemacht haben.

Desgleichen haben wir die Geschichte von der ungeheuerlichen Hinrichtung des Verräters Mettius vor vielen Jahren als eine homerisierende Nachbildung und Überbietung von Hektors Schändung durch Achilleus erwiesen. Dabei haben wir u.a. Curtius Rufus angeführt, der (IV 6,7 ff.) anlässlich von Gaza's Belagerung und Einnahme ausführlich über Betis' (oder Batis) tüchtigen Widerstand und schauerliches Ende berichtet.¹⁵ W. W. Tarn widmete in seiner Monographie „dem Tod des Batis“ ein besonderes Kapitel (II 265 ff. App. 11: The death of B.). Danach seien die Parallelen zwischen Alexander und Achilleus „probably invented by Choerilus of Iasos“ (269); aber letzten Endes sei die Quellenfrage – „either in the simple form of the original chariot story in the form of a comparison of Alexander with Achilles“ – nicht zu ermitteln: „we cannot hope to find the sources of everything in the Alexander-story“ (270).

In der E. Burck-Festschrift „Livius: Werk und Rezeption“¹⁶ hat E. Olshausen in einem Passus des Livius (XXXI 6,3 ff.) eine epische Retardation des Berichtes über den makedonischen Krieg – unmittelbar nach Zama – erkannt: *fessi diuturnitate et gravitate belli* (sc. Punici II.)... *homines taedio periculorum laborumque* (eine wiederkehrende Junktur der Alexander-Überlieferung) sind nicht gewillt den treffenden Antrag der Senatsherren votieren, die Q. Baebius trib. pleb. mit demagogischen Phrasen angreift: *incusaverat bella ex bellis seri, ne pace usquam frui plebe posset*. Trotz der *thersiteischen* Hetzerei des Volkstribuns wird für die Annahme des Gesetzantrags gestimmt. Dabei wird weder auf das Homerisieren des Historikers, noch auf eine engverwandte Stelle bei der Stadt Hekatompylos verbreitete sich das Gerücht (*rumor, otiosi militis vitium*), Alexander habe – zufrieden mit den vollbrachten Leistungen – beschloss, sofort (protinus) nach Makedonien zurückzukehren. *Discurrunt lymphatis similes...et itineri sarcinas aptant*, machen das Gepäck für den Rückmarsch zurecht. Im allgemeinen Tumult muß der König seine Tüchtigkeit einsetzen, um sein Heer – vor Indiens Toren! – überreden, ihm wieder begeistert zu folgen, wohin er immer wolle (4,1 *quocumque vellet*). Was ist denn das, wenn nicht ein unverkennbarer Nachhall der Theristesszene der Ilias (II 139 ff.)? Die „homerische“ Verwandtschaft der Curtius-Stelle wird in keinem Kommentar verzeichnet. In Zusammenhang mit Tarns Versuch, Kleitarch's Buch zu charakterisieren, vermißte Strasburger (208(A) eine Behandlung der fesselnden Berichte

¹⁴ St. B.: *Fabius Pictor redivivus*. Ant. Tan. 33 (1987–88) 140 f.

¹⁵ Ant. Tan. 27 (1980) 209 ff.

¹⁶ München 1983, 243 ff.

vom Kampf des makedonischen Heeres „mit den Naturgewalten in Gebirgen und Wüsten, die Diodor und Curtius einer gemeinsamen Quelle (*zweifellos Kleitarch*) entnommen haben.“ Unsererseits vermißten wir einen Exkurs über die Unwetterszenen, deren Beschreibungen in der hellenistischen Histroiographie wie in der Epik (bis auf Vergil und Lukan) nicht weniger fesselnd sein dürften.¹⁷

Iam satis est. Charakterisiert Strasburger die sog. Alexander-Vulgata (wie sie uns vor allem bei Diodor, Curtius Rufus und Iustinus vorliegt) als ein „Überlieferungsgemisch“,¹⁸ so müßte die Frage nach dem Primärautor einer jeden Nachricht „nicht oft genug erneuert werden“, wie auch das von Ed. Schwartz und F. Jacoby „mit kongenialen Spürsinn eruierte System als Ganzes... immer wieder auf seine Tragfähigkeit überprüft werden muß, wenn der Einbau neuer Steine sinnvoll sein soll“ (*ibid.*). Einige Steine solcher Art versuchten wir in mehreren Anläufen ins schwer übersichtliche System der Alexander-Überlieferung einbauen.

In Hinsicht gerade auf diese Unübersichtlichkeit unserer Quellen und das Ineinanderfließen der literarischen Gattungen will ich nur wiederholen, was ich vor einigen Jahren in meinem *Lucubrationes Enniana*¹⁹ geschrieben habe: Laut Ed. Norden²⁰ beruhte der Stil der Annalistik in Vers und Prosa auf Wechselwirkung; K. Ziegler²¹ wollte die in Hexametern geschriebenen Annales des Ennius aus der hellenistischen Epik herleiten, während M. von Albrecht²² die Beurteilung des Verhältnisses der hellenistischen Geschichtsschreibung zu den historischen Epen derselben Zeit für zu schwer fand, und R. Häußler²³ eine gewisse ‚Aufweichung‘ der Grenzen zwischen beiden konkurrierenden Gattungen wahrnahm. Diese Grenzen wollten wir nicht etwa verwischen, doch sind gewisse gemeinsame Charakteristika in der hellenistischen Epik und in der Historiographie derselben Periode nicht wegzuleugnen, so daß das herzlich wenige, was wir von der Poetasterei des Choirilos und seiner Konsorten glauben behaupten zu können, doch auch zum besseren Verständnis der Alexander-Überlieferung beitragen dürfte.

¹⁷ Vgl. E. Burck: Unwetterszenen bei den flavischen Epikern. Abh. Akad. Wiss. Mainz 1978/8; vgl. St. B.: Lucans „Übesturm“. Festschr. R. Muth (Innsbruck 1983) 25 ff.; Gymnasium 85 (1982) 37 ff.

¹⁸ A.a.O. 203/B; vgl. S. 211/A über die Leitfäden, die Ed. Schwartz und F. Jacoby „mit einer souveränen gleichzeitigen Beherrschung aller Gesichtspunkte durch das Dickicht der Alexander-Überlieferung gelegt haben“, bzw. (daselbst, oben): bei denselben Autoren sind „Nachrichten sämtlicher Glaubhaftigkeitsgrade, vom vom Vertrauenswürdigen abwärts über das Märchenhafte bis zum manifesten Unsinn zu einem schier unlöslichen Knäuel verflochten.“

¹⁹ A.a.O. 71.

²⁰ Ennius und Verg. 112,1.

²¹ Das hellenistische Epos. 1966²

²² Im Sammelband „Das röm. Epos“ (hg. Von E. Burck, Darmstadt 1979) 38.

²³ R. Häußler: Das hist. Epos der Griechen und Röm. I. (Heidelberg 1976) 84 f.

Renato Oniga (Udine-Venezia)

LA TECNICA DRAMMATICA NEL SOGNO DI ILIA

(Ennio, *Annales*, vv. 34-50 Skutsch)

Cicerone, nel *De divinatione* (1, 20, 40-41), trattando del valore profetico dei sogni, cita anche alcuni esempi tratti da poeti latini arcaici: è questa la circostanza fortunata che ci ha conservato non solo uno dei frammenti più lunghi, ma anche uno dei brani più ricchi di fascino poetico dell'intera produzione epica di Ennio. Si tratta del frammento XXIX, vv. 34-50 dell'edizione di Otto Skutsch¹:

Et cita cum tremulis anus attulit artubus lumen.
Talia tum memorat lacrimans, exterrita somno:
'Eurydica prognata, pater quam noster amavit,
vires vitaeque corpus meum nunc deserit omne.
Nam me visus homo pulcher per amoena salicta
et ripas raptare locosque novos. Ita sola
postilla, germana soror, errare videbar
tardaque vestigare et quaerere te neque posse
corde capessere: semita nulla pedem stabilibat.
Exim compellare pater me voce videtur
his verbis: „o gnata, tibi sunt ante gerendae
aerumnae, post ex fluvio fortuna resistet.”
Haec ecfatus pater, germana, repente recessit
nec sese dedit in conspectum corde cupitus,
quamquam multa manus ad caeli caerula templa
tendebam lacrumans et blanda voce vocabam.
Vix agro cum corde meo me somnus reliquit.'

Il punto di partenza è costituito naturalmente dalla tradizione omerica, sempre viva nell'*alter Homerus* latino. Come vedremo più avanti, alcuni stilemi enniani in questo

¹ O. Skutsch, *The Annals of Q. Ennius*, Oxford 1985.

frammento derivano indubbiamente da Omero². Il contenuto stesso del sogno di Ilia mostra alcune analogie con la storia che l'anima dell'eroina Tiro racconta a Odisseo nella *Nekyia*³. Come Ilia, infatti, anch'ella aveva subito violenza da un dio (nel suo caso Poseidone), presso un fiume, e poi aveva ricevuto la rivelazione della futura grandezza dei figli.

Ma l'epica di Ennio dimostra, proprio nel sogno di Ilia, di voler andare al di là del modello omerico. I racconti di sogni sono certo frequenti in Omero, dove possiedono però delle caratteristiche stereotipe assai diverse da quelle del nostro frammento. In Omero, si tratta infatti, nella maggior parte dei casi, di quello che è stato giustamente definito dai critici come «Aussertraum», «dream-visitation», o «sogno oggettivo»⁴. Il sogno omerico appare cioè come un'immagine dotata di un'esistenza autonoma, è un *eidolon* come l'apparizione di un dio o l'anima di un defunto: rientra in quella categoria mentale che gli antropologi definiscono il „doppio”⁵.

In una tipica scena di sogno omerico, il sogno-fantasma entra nella camera da letto, si colloca sopra la testa del dormiente per dargli un annuncio o un comando, e poi se ne vola via⁶. Un sogno di tipo omerico è dunque certamente quello che si trova nel prologo degli *Annales* di Ennio, con l'apparizione dell'anima di Omero che rivolge al poeta latino un importante discorso. Ora, esiste certamente un parallelo tra il sogno di Ilia, che con la sua progenie crea Roma, e il sogno di Ennio, che con la trasmigrazione dell'anima di Omero crea l'epica romana⁷. Ma il sogno di Ilia segna anche, rispetto al sogno omerico di Ennio, una fondamentale innovazione nella natura dell'epica.

La natura stessa del sogno appare infatti radicalmente diversa: anziché essere un'apparizione oggettiva ad uno spettatore passivo, il sogno risulta ora un'esperienza psicologica, intimamente soggettiva. Più che al sogno omerico del prologo degli *Annales*, il sogno di Ilia somiglia a quello di cui Ennio parlava nell'*Epicharmus*: *nam videbar somniare me ego esse mortuum*⁸. Il sognatore è in questo caso un soggetto a cui sembra di vivere una particolare esperienza, per lo più angosciante e piena di oscuri presagi: Ilia sogna di essere rapita da un uomo bellissimo (il dio Marte), e trascinata lungo le rive di un fiume a lei sconosciuto (il Tevere). La voce improvvisa e lontana del defunto padre Enea, che le

² Cfr. infra, n. 44 e 46.

³ Hom. Od. 11, 235 ss.

⁴ Ricordiamo solo i contributi fondamentali di J. Hundt, *Der Traumglaube bei Homer*, Diss. Greifswald 1934, pp. 44 ss.; E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles 1951 (tr. it. *I Greci e l'irrazionale*, Firenze 1959, pp. 119 ss.); e più recentemente, l'introduzione a *Il sogno in Grecia*, a cura di G. Guidorizzi, Roma-Bari 1988, pp. XIII ss.

⁵ Ad es. J.P. Vernant, «Psyché»: simulacro del corpo o immagine del divino?, in M. Bettini (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Roma-Bari 1991, pp. 3 ss.

⁶ Ad es. Hom. Il. 2, 16 ss.; 23, 65 ss.; 24, 683 ss.; Od. 4, 795 ss.; 6, 20 ss.: analisi in A.H.M. Kessels, *Studies on the Dream in Greek Literature*, Utrecht 1978, pp. 25 ss. Unici esempi di *Innentraum* in Omero sono i sogni di Penelope in Od. 19, 535 ss.; 20 87 ss.: si veda Hundt, *Der Traumglaube*, cit., pp. 86 ss.

⁷ W. J. Dominik, *From Greece to Rome: Ennius' Annales*, in A.J. Boyle (ed.), *Roman Epic*, London-New York 1993 (= 1996), p. 42.

⁸ Enn. var. 45 Vahlen2: sui somnia Epicharmea cfr. M. Bettini, *Studi e note su Ennio*, Pisa 1979, pp. 31 ss.

preannuncia sventure e solo una lontana salvezza (la divinità del fiume avrebbe salvato Ilia, gettata nel Tevere assieme ai gemelli dal tiranno Amulio), lungi dall'essere tranquillizzante, finisce per accrescere ancor più l'angoscia.

Il racconto del sogno di Ilia occupa dunque un posto importante nella storia dell'epica latina, perché dimostra in modo esemplare come Ennio interpreti Omero con una sensibilità che non è omerica, ma dimostra piuttosto l'influsso dell'epica ellenistica⁹. Un sogno di questo tipo, infatti, trova solo lontani spunti in due sogni di Penelope nell'*Odissea*¹⁰, ma risulta invece particolarmente diffuso nella tradizione tragica: basterà qui ricordare qualche esempio per ciascuno dei tre più grandi tragediografi greci¹¹.

Nei *Persiani* di Eschilo (vv. 176 ss.), la regina Atossa racconta al coro di avere sognato che due donne, una greca e una persiana, erano in lite, e il figlio Serse cercava di aggiogarle entrambe al proprio carro, ma alla fine la donna greca spezzava il giogo, facendo cadere Serse. Il padre Dario cercava di rialzarlo, ma lui si stracciava le vesti. E' evidente in questo sogno la prefigurazione dell'intera trama della tragedia, che segna il fallimento del tentativo di Serse di imporre il proprio giogo sulla Grecia: le scene finali saranno appunto l'evocazione del fantasma di Dario e l'apparizione di Serse barcollante e con le vesti stracciate¹².

Similmente, nell'*Elettra* di Sofocle (vv. 417 ss.), Clitemnestra sogna di essersi unita al marito tornato alla luce, e che dal suo scettro, usurpato da Egisto, era germogliato un albero che aveva ricoperto tutta la terra di Micene. Anche in questo caso, è evidente l'allusione al figlio Oreste, che avrebbe spodestato Egisto vendicando il padre¹³.

Un sogno analogo si trovava poi nell'*Aléxandros* di Euripide, rielaborato in latino dallo stesso Ennio: subito dopo il passo citato del *De divinatione* (1, 21, 42), Cicerone ci ha conservato infatti un altro ampio frammento, tratto dal prologo dell'*Alexander* enniano, che comincia così: *mater gravida parere se ardentem facem / visa est in somnis Hecuba*¹⁴.

Se dunque il sogno di Ilia si inserisce in una vasta tradizione drammatica, è possibile a mio parere isolare, all'interno di tale tradizione, lo sviluppo di un filone ben distinto, caratterizzato dal ricorrere di quattro elementi: a) il sognatore è sempre un personaggio femminile;

⁹ Come notò già F. Leo, *Geschichte der römischen Literatur*, I, Berlin 1913 (= 1958), p. 179, e poi chiarì nei dettagli W.-H. Friedrich, *Ennius-Erklärungen*, «Philologus» 97, 1948, pp. 288 ss. (= Dauer im Wechsel. Aufsätze, Göttingen 1977, pp. 195 ss.); cfr. anche P. Wülfing-von Martitz, *Ennius als hellenistischer Dichter*, in «Entretiens Hardt», XVII, Ennius, *Vandoeuvres-Genève* 1971, p. 270.

¹⁰ Cfr. supra, n. 6.

¹¹ Una panoramica completa in G. Devereux, *Dreams in Greek Tragedy. An Ethno-Psycho-Analytical Study*, Oxford 1976.

¹² Devereux, op. cit., pp. 3 ss.; Aischylos' Perser, II, Kommentar, v. P. Groneboom, Göttingen 1960, pp. 56 ss.; G. Paduano, *Sui Persiani di Eschilo. Problemi di focalizzazione drammatica*, Roma 1978, pp. 31 ss.; Eschilo, *I Persiani*, a cura di L. Belloni, Milano 1988, p. 114 s.

¹³ Devereux, op. cit., pp. 221 ss. Un parallelo si trova già in Erodoto, I, 108, 1, dove il re Astiage sogna che dal corpo della figlia Mandane usciva una vite che si sviluppava per tutta l'Asia (simbolo di Ciro che avrebbe spodestato il re).

¹⁴ Enn. scen. 50 ss. Jocelyn.

b) il sogno è così terrificante da provocare un improvviso risveglio; c) vi è l'accorrere di una o più persone che recano lampade; d) il sogno viene raccontato ad una confidente.

La prima attestazione di un sogno caratterizzato da tutti questi elementi si trova nelle *Coefore* di Eschilo. Le schiave «portatrici di libagioni», che formano il coro, sono state mandate da Clitemnestra, atterrita da un incubo notturno, alla tomba del marito. Qui, nei versi 526 ss., la corifea racconta ad Oreste il contenuto del sogno: partorire un serpente che si rivoltava poi contro il suo stesso seno¹⁵. Il sogno le era stato confidato dalla padrona che, con un grido, si era destata dal sonno, facendo accorrere le ancelle con le lampade (vv. 535 ss).

Un anello importante che collega il modello tragico ad Ennio è costituito dall'epica ellenistica di Apollonio Rodio. Nelle *Argonautiche* (3, 616 ss.), infatti, viene raccontato un sogno di Medea, che rappresenta un tipico sogno 'freudiano' di realizzazione di desiderio¹⁶. Medea sogna che lo straniero Giasone non sia giunto per conquistare il vello d'oro, ma per sposare lei: le pare di lottare da sola contro i tori, di sconfiggerli, e di lasciare i genitori per lo straniero, provocando in essi un grido d'ira furente, causa del suo brusco risveglio. In Apollonio Rodio manca l'elemento c) delle *Coefore* (l'accorrere dei servi con le lampade): tuttavia, compare pur sempre una serva, che si accorge del turbamento di Medea e va a chiamare la sorella Calciope, alla quale la protagonista aveva pensato subito come ad una possibile confidente, anche se poi il suo racconto risulta per pudore enigmatico e deviante (vv. 688 ss.). La qualifica della confidente come una sorella sarà, come vedremo, un particolare importante che da Apollonio Rodio si diffonde nell'epica latina.

In Ennio, infatti, oltre a tutti i quattro elementi già presenti nelle *Coefore*, si trova anche il particolare della sorella come confidente, che deriva dalle *Argonautiche*. Probabilmente, anzi, sono presenti in Ennio entrambi i personaggi di Apollonio (la serva e la sorella). La *anus* che nel verso 34 accorre con un lume, benché sia stata da alcuni identificata con la sorella nominata al v. 36 come *Eurydica prognata*¹⁷, è invece probabilmente una figura a sé stante, forse la vecchia nutrice di Ilia¹⁸. Otto Skutsch¹⁹ ha infatti pensato ad una analogia con la situazione che troviamo alla fine del quarto libro dell'*Eneide*, in cui appunto la vecchia nutrice di Didone viene mandata a chiamare la sorella Anna, perché assista al suicidio. In effetti, il verso virgiliano *sic ait: illa gradum studio celerabat anili*²⁰,

¹⁵ La prima attestazione di questo sogno è in Stesicoro, fr. 42 Page: cfr. Devereux, op. cit., pp. 171. ss.

¹⁶ Si veda il commento di G. Paduano e M. Fusillo ad Apollonio Rodio, *Le Argonautiche*, trad. di G. Paduano, Milano 1986, p. 451.

¹⁷ Ennio, I frammenti degli Annali, commento e note di L. Valmaggi, Torino 1900 (= 1970), p. 10; si veda la discussione di M. Bandiera, I frammenti del I libro degli Annales di Q. Ennio, Firenze 1978, p. 52 s. Euridice è il nome che nella Piccola Iliade e nei Canti Cipri corrisponde alla Creusa virgiliana, Ilia invece era figlia di Enea con la seconda moglie Lavinia.

¹⁸ Leo, op. cit., p. 179 n. 1; E.M. Stuart, *The Annals of Quintus Ennius*, Cambridge 1925 (= Hildesheim-New York 1976), p. 107; significativo è poi il ripensamento di J. Vahlen, *Ennianae poesis reliquiae*, Leipzig 19282 (= Amsterdam 1967), p. CLIV.

¹⁹ Comm. cit., p. 196.

²⁰ Verg. Aen. 4, 641, con il commento di A.S. Pease, *Publi Vergili Maronis Aeneidos liber quartus*, Cambridge (Mass.) 1935 (= Darmstadt 1967), p. 500.

sembra alludere al v. 34 di Ennio per il riecheggiamento *anus/anili* e per l'uso del ritmo olodattilico. Bisogna inoltre tenere presente, che, per tutto il quarto libro dell'*Eneide*, la confidente di Didone è sempre Anna, e ad essa la protagonista si rivolge fin dall'inizio dopo un sogno, in un verso che riesce ad alludere contemporaneamente al sogno di Medea in Apollonio e quello di Ilia in Ennio. *Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent!*²¹, traduce infatti quasi letteralmente Δειλῇ ἐγών, οἷόν με βαρεῖς ἐφόβησαν ὄνειροι²², e contemporaneamente, per mezzo del sintagma *insomnia terrent*, riecheggia l'espressione enniana del nostro frammento al v. 35 *exterrita somno*.

La fortuna del sogno di Ilia nell'epica latina continua dunque soprattutto attraverso i sogni di Didone nel quarto libro dell'*Eneide* di Virgilio²³. Particolarmente vicini al frammento enniano sono i versi in cui Didone, ormai sconvolta dalla passione, sogna Enea che la perseguita²⁴:

agit ipse furentem
in somnis ferus Aeneas; semperque relinqui
sola sibi, semper longam incomitata videtur
ire viam et Tyrios deserta quaerere terra

Virgilio è riuscito a condensare in pochi versi tutta la *Stimmung* del sogno di Ilia: la sensazione di smarrimento della protagonista, che vaga priva d'aiuto lungo una via sconosciuta, in una terra desolata, alla vana ricerca di una presenza amica. In questi versi, per seguire il modello enniano, Virgilio si è allontanato per una volta dalla propria stessa tecnica, consueta nei numerosi sogni che costellano l'*Eneide*. Solitamente, infatti, Virgilio segue più il modello omerico del sogno oggettivo, che non quello tragico del sogno soggettivo, anche se, diversamente da Omero, il poeta latino non fa apparire in sogno persone che appartengono all'ambiente del sognatore, ma di solito divinità o defunti (i Penati, Mercurio, Ettore, Anchise)²⁵. Virgilio dunque, che altrove era riuscito a sviluppare la tecnica tradizionale dei sogni omerici in modo originale, è portato qui a seguire più decisamente la via indicata da Ennio nella direzione della tragedia²⁶.

²¹ Verg. Aen. 4, 9.

²² Apoll. Rhod. 3, 636.

²³ J. B. Stearns, *Studies of the Dream as a Technical Device in Latin Epic and Drama*, Diss. Princeton Univ., Lancaster 1927, pp. 33 ss.

²⁴ Verg. Aen. 4, 465-68: il Pease, comm. cit., p. 380 riconosce giustamente la fonte enniana.

²⁵ R. Heinze, *Virgils epische Technik*, Leipzig-Berlin 1953 (tr. it. *La tecnica drammatica di Virgilio*, Bologna 1996, p. 345).

²⁶ Sulla presenza di elementi tragici in Virgilio, ricordiamo solo il recente e interessante contributo di M. Fernandelli, *Presenze tragiche nell'Iliopersis virgiliana: su Aen. 2, 768-794 e Eur. Andr. 1231-1283*, in «Materiali e Discussioni» 36, 1996, pp. 187 ss.

Un ulteriore parallelo, importante nella storia del nostro sogno nell'epica latina, è costituito dall'epillio di Ceice e Alcione nelle *Metamorfosi* di Ovidio²⁷. Alcione sogna di abbracciare l'amato Ceice, e gli grida di non fuggire²⁸:

voce sua specieque viri turbata soporem
excutit, et primo si sit circumspicit illic,
qui modo visus erat; nam moti voce ministri
intulerant lumen.

In questo tipico epillio ellenistico, notiamo ancora una volta la presenza di tutti gli elementi canonici del sogno di Ilia. Alcione si sveglia spaventata dalla propria stessa voce, con la quale cerca di trattenere l'ombra del marito, esattamente come Ilia si sveglia per la *blanda voce* (v. 49) con cui cerca di trattenere il padre Enea. Anche in Ovidio, poi, i servitori accorrono con un lume, e la confidente in questo caso è la vecchia nutrice (*altrici*: v. 683).

Dopo aver tracciato la storia della diffusione del motivo tragico del sogno di Ilia nell'epica latina arcaica e classica, possiamo ora esaminare brevemente la temperie stilistica del frammento enniano. Assieme a nuove tecniche drammatiche, infatti, Ennio introduce nell'epica latina anche un nuovo stile. Egli importa a Roma l'esametro omerico, ma il suo stile, come il suo modo di narrare il sogno, è più vicino a quello della tragedia ellenistica, piuttosto che a quello di Omero. Così come nelle traduzioni tragiche, anche nell'epica di Ennio si registra infatti un netto predominio del *pathos* sull'*ethos*, che ha una duplice origine: da un lato la tragedia ellenistica, dall'altro la commedia di Plauto²⁹.

Proprio dalla tradizione romana e plautina deriva ad Ennio il particolare gusto per l'allitterazione, finalizzata a creare sempre nuove e seducenti impressioni sonore. L'uso esteso e variato dell'allitterazione è una delle peculiarità stilistiche più evidenti del nostro frammento: l'allitterazione è qui usata come uno dei mezzi principali per esprimere il *pathos* della situazione, nei suoi momenti culminanti³⁰.

Già nel primo verso, (v. 34), notiamo l'iniziale *cita cum*, l'allitterazione coperta che lega *tremulis* e *at-tulit*, e poi la triplice allitterazione in /a/ *anus attulit artubus*, che sottolinea, assieme al ritmo dattilico del verso, l'incedere della vecchia col suo passo incerto. Anche l'aggettivo *tremulus* è particolarmente espressivo. Ben rappresentato nella lingua poetica arcaica (2 volte in Ennio, 11 in Lucrezio, 7 in Catullo, 2 in Cicerone), ne viene qui sfruttata la potenzialità fonosimbolica, insita nella compresenza delle due liquide, radicale e suffissale,

²⁷ Cfr. in generale E. Fantham, *Ovid's Ceyx and Alcyone: the Metamorphosis of a Myth*, «Phoenix» 33, 1979, pp. 330 ss.; A. H. F. Griffin, *The Ceyx Legend in Ovid, Metamorphoses, Book XI*, «Class. Quart.» 31, 1981, pp. 147 ss.; H. Stadler, *Beobachtungen zu Ovids Erzählung von Ceyx und Alcyone* (Met. 1, 410-748), «Philologus» 129, 1985, pp. 201. ss.

²⁸ Ov. Met. 11, 677 ss., con il commento di F. Bömer, *P. Ovidius Naso Metamorphosen*, Buch X-XI, Heidelberg 1980, p. 416.

²⁹ A. Traina, *Vortit barbare*, Roma 19742, pp. 162 ss.

³⁰ Cfr. A. Grilli, *Studi enniani*, Brescia 1965, p. 226 s.

esaltate dal chiasmo fonico con *lumen* (MUL / LUM). Oltre che nel nostro verso, la figura ritorna nel verso tragico enniano, *lumine sic tremulo terra et cava caerula candent*³¹, ripreso poi anche da Virgilio³². Ancora nel primo verso, accenniamo tra parentesi ad un piccolo problema esegetico, legato al valore di *cum*. Dalla punteggiatura adottata dallo Skutsch, e anche dal commento, traspare la preferenza di considerare *cum* una preposizione da unire a *tremulis artubus*. Personalmente, preferisco invece accogliere la proposta formulata da Timpanaro: si può infatti postulare una virgola dopo *lumen*, e intendere *cum* correlativo di *tum* al verso seguente³³.

Un altro mezzo impiegato da Ennio nel nostro brano per dare solennità allo stile è l'arcaismo. Al verso 36, notiamo ad esempio *prognata* (allitterante con *pater*), più solenne del sinonimo *nata*. Si tratta di un termine raro nella prosa classica, più frequente nell'epica e nella tragedia arcaica³⁴. La ricerca dell'arcaismo ci assicura inoltre che, al verso 44, la correzione *o gnata* dell'Ascensius per il *cognata* dei codici è molto probabile: del resto, *cognatus* non può indicare una sorella, mentre invece *gnatus* è, come il derivato *prognatus*, un termine arcaico: anche Virgilio usa *gnatus* solo nell'*Eneide*, e sempre in contesti particolarmente solenni³⁵. Un altro termine arcaico è poi *ecfatus* (v. 46), che appartiene quasi esclusivamente alla lingua poetica (Lucrezio, e soprattutto Virgilio nelle chiusure dei discorsi). Sempre a proposito di *o gnata*, notiamo come l'inizio del discorso diretto non coincida con l'inizio del verso: un'eccezione rispetto alla regola omerica che trova però dei significativi precedenti in Callimaco e Teocrito³⁶. Tra gli altri stilemi, notiamo al verso 41 l'endiadi *vestigare et quaerere*: siffatte ridondanze espressive sono tipiche dello stile epico di Ennio³⁷.

Ma il tratto stilistico dominante rimane per tutto il nostro frammento l'allitterazione. All'inizio del v. 37, si noti l'intensificazione patetica *vires vitaque*, riecheggiata poi al v. 38, in *visus*, dove appare la prima occorrenza di *videor*, che ritorna poi nei vv. 40 e 43: un verbo tipico delle descrizioni dei sogni, così come l'ellissi delle forme ausiliari di *esse* rimarrà in Virgilio e Lucano una caratteristica della poesia epica³⁸.

Al verso 39, l'allitterazione sottolinea poi la violenza del verbo intensivo *ripas raptare*, che insiste, con la particolare lentezza del ritmo spondaico, sul fonema /r/, la *littera*

³¹ Enn. scen. 250 Jocelyn.

³² Verg. Aen. 7, 9 *splendet tremulo sub lumine pontus*; 8, 22 *sicut aquae tremulum labris ubi lumen aënis*: si veda A. Traina, s.v. *tremo*, in *Enciclopedia Virgiliana*, V, Roma 1990, p. 262.

³³ Cicerone, *Della divinazione*, a cura di S. Timpanaro, Milano 1988, p. 264.

³⁴ *Prognatus* si ritrova in Enn. scen. 291 Jocelyn *Tantalo prognata*; Naev. Poen. 24 *Blänsdorf*; trag. 49 *Ribbeck*; negli elogia degli Scipioni (CIL I² 2, 7), e in passi plautini di stile paratragico (*Amph.* 365; *Cas.* 399; *Men.* 1078).

³⁵ Verg. Aen. 6, 116; 869: il valore stilistico è naturalmente sottolineato dal commento del E. Norden, *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*, Stuttgart 19574 (= Darmstadt 1984), p. 157.

³⁶ J. Kvičala, *Neue Beiträge zur Erklärung des Aeneis*, Prag 1881, pp. 265 ss.; E. Norden, *Aeneis Buch VI*, cit., pp. 135 s.

³⁷ Ad esempio nei versi 2 *Skutsch somno leni placidoque*; 498 *flentes lacrimantes*; 226 *postes portasque*; 307 *vivebant atque aevum agitabant*.

³⁸ Cfr. G.B. Conte, *La "guerra civile" di Lucano*, Urbino 1988, p. 57.

*canina*³⁹. Al v. 42, *corde capessere* pone invece dei problemi esegetici. Otto Skutsch osserva che *cor*, in latino arcaico, quando non è la sede del sentimento e della passione (come più sotto in *corde cupitus* ed *aegro cum corde*), è sempre la sede della ragione, ma non della percezione visiva o auditiva. Quindi, sembra escluso che si possa intendere qui «afferrarti con la vista»: Skutsch intende dunque «senza poterti raggiungere» in sogno⁴⁰.

Infatti, *mens* e *ratio* si trovano usati in Cicerone come sede dell'attività onirica, e in questo senso Ennio può avere usato *cor*. Il «sogno d'impedimento», in cui si cerca con tutte le forze di compiere una qualche azione, senza riuscirci, è una delle esperienze oniriche universalmente più diffuse⁴¹.

Sempre al verso 42, notiamo come il ritmo sia olodattilico e privo di cesura: come Ilia non trova alcun sentiero che sostenga il suo passo, così il ritmo incalzante del verso non trova alcuna cesura in cui fissare un punto d'appoggio. Al verso 46, notiamo ancora la notevole allitterazione sillabica *repente recessit*, che sottolinea il valore dell'avverbio *repens*⁴², e descrive un movimento rapido, di particolare efficacia drammatico-descrittiva⁴³.

Il verso 47, *nec sese dedit in conspectum*, riprende un motivo tipico delle scene omeriche di sogno, ad esempio *Iliade*, 23, 99 ss., in cui Achille cerca invano di stringere fra le braccia l'ombra dell'amico Patroclo che gli è apparso in sogno: ὥς ἄρφα φωνήσας ὠρέξατο χερσὶ φιλησὶν / οὐδ' ἔλαβε· ψυχὴ δὲ κατὰ χθονὸς ἦυτε καπνὸς / ὥχετο τετριγυῖα⁴⁴.

Notiamo poi come in questa parte finale del frammento vi siano ben cinque allitterazioni in tre versi. La prima, trimembre, nel secondo emistichio del verso 47, *conspectum corde cupitus*, grava tutta sull'ultimo termine, il dolente *cupitus*; le tre successive, *multa manus*, *caeli caerulea* e *templa tendebam*, uniscono, al di là dell'enjambement, i versi 48-49, e sottolineano il gesto disperato espresso da *tendebam*. L'espressione *caeli caerulea templa* si ritrova nei versi 54 s. a proposito della profezia sul destino di Romolo: *unus erit quem tu tolles in caerulea caeli / templa*. La particolare attenzione verso lo spettacolo della volta celeste è anch'esso un indice di sensibilità ellenistica, che va ancora una volta al di là di Omero, e tradisce l'influsso di Arato e della

³⁹ Lucil. 337 Marx; Pers. 1, 109.

⁴⁰ Skutsch, *comm. cit.*, p. 199, che rifiuta le congetture *corpus capessere* (Marx, sulla base di Ov. met. 11, 675 *corpusque petens amplectitur auras*), e *corda capessere* (Havet, nel senso di «riprendere animo»), senza tuttavia escludere che *corde* possa essere corrotto, e nascondere il nome della sorella di Ilia.

⁴¹ L'esempio più famoso si trova in una similitudine dell'*Iliade* (22, 199 ss.): «come in sogno non riusciamo a inseguire chi fugge, chi fugge non riesce a fuggire, chi insegue non riesce a inseguire, così Achille non riusciva a raggiungere Ettore, Ettore non riusciva a sfuggire ad Achille»: cfr. Guidorizzi, *op. cit.*, p. XXIV.

⁴² Come sottolinea F. Cupaiuolo, *La formazione degli avverbi in latino*, yNapoli 1967, 86-87, *repente* nasce come ablativo di *repens*.

⁴³ Ricordiamo le riprese virgiliane, sempre in clausola, *repente refugit*, in *Eneide* 2, 380, *repente ruinam* (2, 465), e *repente resedit* (7, 27).

⁴⁴ La stessa immagine è ripresa anche nella famosa scena dell'*Odissea* 11, vv. 206 ss., in cui Odisseo tenta di abbracciare l'ombra di Anticlea, ma essa vola via come un'ombra o un sogno: una scena simile anche in Virgilio, *Aen.* 6, 700 ss., quando Enea incontra il padre Anchise.

tragedia. Il termine sacrale *templum*, riferito al cielo, ritorna infatti nel frammento tragico enniano 171 Jocelyn o *magna templa caelitum commixta stellis splendidis*⁴⁵. L'aggettivo *caerulus*, meno frequente di *caeruleus*, è derivato da *caelum*, per cui fra *caeli* e *caerula* bisognerà vedere non solo un'allitterazione sillabica, ma anche una figura etimologica. Il verso 49 si spegne con il riecheggiamento sillabico *voce vocabam*, che esprime la dolorosa inutilità dei richiami. Le ultime parole del frammento, *me somnus reliquit*, sono però un suggello omerico che allude al verso finale del sogno di Agamennone ἐμὲ δὲ γλυκὺς ὕπνος ἀνῆκεν⁴⁶.

In conclusione, possiamo osservare come in tutta la narrazione prevalga il tono patetico e melodrammatico. La nuova sensibilità di stampo ellenistico porta Ennio ad approfondire l'analisi psicologica dei personaggi, in una misura sconosciuta all'epica omerica. Il sogno di Ilia è capace di suscitare commozione, perché tocca delicatamente la sfera dell'inconscio. Ennio sa cogliere lo smarrimento della fanciulla, alle soglie della nuova esperienza che l'attende (l'amore, oscuramente alluso dall'uomo bello che la trascina tra i salici). Non a caso, ella ode la voce del padre che, però, non si mostra, e la lascia da sola ad affrontare la vita. Il pianto che conclude il sogno è dunque in realtà il preannuncio di una gioia⁴⁷. Il frammento enniano dimostra in maniera esemplare che è proprio nello spazio della vita interiore, e non nell'esteriorità sonora ma vuota delle descrizioni delle battaglie, che va ricercata la vena più profonda dell'arte di Ennio, e la sua traccia più duratura nella storia dell'epica latina⁴⁸.

⁴⁵ K. Ziegler, *Das hellenistische Epos*, Leipzig 1966 (tr. it. *L'epos ellenistico*, Bari 1988, p. 84).

⁴⁶ Hom. Il. 2, 71.

⁴⁷ Così interpreta infatti l'onirocritico Artemidoro (2, 60): «piangere e lamentarsi per un morto o per qualsiasi altra causa, e il fatto stesso di provare dolore preannunciano gioia».

⁴⁸ S. Mariotti, *Lezioni su Ennio*, Urbino 19912, p. 85; M. Bandiera, *I frammenti del I libro degli Annales*, cit., p. 52.

Thomas Köves-Zulauf (Marburg)

APOLLO IN DER AENEIS: EPISCHER „GÖTTERAPPARAT“ WOZU?

Apollo spielt in der Aeneis Vergils eine entscheidende Rolle. Er ist der Gott, der dem Helden auf seiner Irrfahrt immer wieder den Weg weist zum schicksalhaft vorbestimmten Ziel, der Gründung der neuen Stadt Rom. Der Dichter teilt ihm damit eine Rolle zu, die für den Gott in der allgemeinen mythologischen Tradition vorgegeben war. Er galt nicht nur als ein Orakelgott par excellence- auch dem Aeneas gibt Apollo seine Hinweise in Form von Orakeln-, sondern als der Gott der Ferne, ein Führer auf fremden Wegen, insbesondere Führer von Kolonisten und Schutzherr ihrer neuen Gründung¹. Daß Apollo diese Rolle auch in der Aeneis spielt, überhaupt das überaus große Gewicht dieses Gottes in dem Epos, ist jedoch die eigene Zutat Vergils zu der Aeneas-Tradition, die er vorgefunden hat². Dies findet seine Erklärung nicht zuletzt aus dem zeitgeschichtlichen Hintergrund. Apollo war bekanntlich der persönliche Schutzgott des Augustus, dessen Reformideen unser Dichter mit seinem Epos geistig unterstützen wollte. Der neue Herrscher glaubte diesem Gott seinen Sieg im Bürgerkrieg zu verdanken und gab deswegen Apollo im Rahmen der Neuordnung der traditionellen Religion eine zentrale Stellung: Er baute den Apollokult bewußt als Gegengewicht gegen den traditionellen Kult Jupiters als Hauptgottes der Republik aus³.

Apollo tritt im Epos gewöhnlich nicht persönlich in Erscheinung, sondern tut seine Weisungen durch Mittelspersonen kund. Es gibt eine einzige Ausnahme und diese soll im folgenden den Gegenstand meiner Betrachtung bilden.

Im neunten Buch, im Rahmen des Kampfes der Leute des Aeneas, der aus der Fremde nach Italien gekommenen Trojaner, die dort die neue Stadt gründen wollen und der Einheimischen, die dagegen die Waffen ergriffen haben, vollbringt der junge Sohn des Aeneas, Ascanius, seine erste Waffentat (9,590–671). Bis jetzt hat er seine Waffen, Pfeil und Bogen, nur zur Jagd benutzt, jetzt fühlt er sich aber durch die überheblichen und beleidigenden Worte eines ungebürdigen Italikers, des Numanus Remulus, herausgefordert und spannt seinen Bogen. Bevor er schießt, bittet er Jupiter um Beistand. Jupiter tut durch ein günstiges Zeichen seine Unterstützung kund. Der Pfeil durchbohrt den Kopf des Numanus

¹ Re s. v. Apollon (Wernicke, 1896). R. Heinze, *Virgils epische Technik*, Darmstadt, 19574, 84 f.

² Heinze l.c. E. L.Harrison, *Papers Liverpool Lat. Sem.* 3 (1981) 214.

³ K.Latte, *Römische Religionsgeschichte*, München, 1960, 303 f.

Remulus. Nun tritt Apollo, sozusagen *post festum*, auf. Er sah vom Himmelszelt aus den Kämpfen zu, beglückwünscht jetzt den Ascanius zu seiner siegreichen Tat und verkündet ihm eine glänzende Zukunft: Er wird Götter zu Nachkommen haben, nämlich den Stadtgründer Romulus, die Stadterneuerer Julius Caesar und Augustus. Er wird Frieden schaffen, ein Friedensfürst werden, und die Grenzen Troias, einer einzigen Stadt, sprengen: „*nec te Troia capit*“= „zu eng ist Troia für dich!“ (644). Dem nicht genug, Apollo steigt vom Himmel herab und nimmt die Gestalt des Butes an, des alten Begleiters und väterlichen Beschützers des Ascanius: „Es kam Apollo...und grausam klangen seine Waffen“: die Zeile erinnert an die berühmten Worte über das Auftreten des Gottes im ersten Gesang der Ilias (46 f.): „es erklangen die Pfeile auf seinen Schultern...und er kam...“. Und er sagt nun erstaunliche Worte zu dem von Kampfeswut erregten Jüngling: „Sei dies genug, Sohn des Aeneas, daß du ungestraft mit deinen Pfeilen auf Numanus gezielt hast. Der große Apollo gönnt dir diesen ersten Ruhm und empfindet keinen Neid wegen deiner den seinigen gleichen Waffen. Was das Übrige betrifft, verzichte mein Junge, auf weiteren Krieg“! Schreibt hier Apollo *sich selbst* die Unterstützung zu, obwohl Ascanius diese doch von Jupiter erbeten und erhalten hat? Und warum sollte ein großer unsterblicher Gott einen jungen sterblichen Anfänger beneiden, auch wenn er dieselben Waffen gebraucht, die als Attribut des Gottes gelten? Der Gott sagt jedenfalls kein Wort mehr, sondern löst sich plötzlich in Luft auf. Im Verschwinden erklingen sein Bogen und seine Pfeile und daran erkennen ihn die führenden Trojaner. Sie gehorchen den Worten des Gottes und verbieten dem Jüngling den weiteren Kampf, sie selbst treten in seiner Nachfolge zum Kampf an. Ascanius erscheint im weiteren Verlauf der Ereignisse allenfalls ohne Waffen in den Reihen der Kämpfenden (10,132 ff.)

Angesichts dieses inhaltsschweren, vielschichtigen, typisch vergilischen Textes, möchte man fast nach antikem Vorbild vor jedem Interpretationsversuch die Musen der Interpretationskunst zur Hilfe anrufen, wenn es solche gäbe.

Die Szene ist durch eine grundlegende Zweiteilung charakterisiert: der Schilderung der Waffentat selbst steht die Nachgeschichte der Tat gegenüber, erstere durch Mitwirkung Jupiters gekennzeichnet, die zweite durch die Präsenz Apollos. In der ersten Hälfte wird der junge Krieger zu Tätigkeit ermuntert, in der zweiten von weiterer Betätigung abgehalten. Die Teilung in zwei Hälften wird dabei nicht nur technisch unverkennbar markiert, durch die Epiphanie Apollos, sondern ist auch in inhaltlichen Voraussetzungen tief verwurzelt, auf der menschlichen wie auf der göttlichen Ebene, in griechischer mythologischer Tradition(1) nicht weniger als in römischen Riten(2) und in römischer Zeitgeschichte(3).

(1): Zur griechischen mythologischen Tradition. (a) Es handelt sich um die erste Waffentat des Ascanius (v.590 f.), die als eigentlicher Anfang seines in eine glanzvolle Zukunft führenden Lebensweges gewürdigt wird (641 ff.). Eine erste Waffentat ist häufig das Kriterium einer Initiation, Apollo, der hier dem Jüngling zu seiner Tat gratuliert, ein typischer

Initiationsgott⁴; eine ältere Generation, die *proceres* (659), sind in der Szenerie auch präsent. So gewinnt man den Eindruck, daß der Dichter hier eine Initiationsstruktur als formalen Rahmen nachbildet. Dieser Eindruck wird durch weitere Indizien gefestigt: Dadurch, daß der Dichter gerade hier die Lebensalter, von der Wiege bis zum Greisenalter, aufzählt; daß Ascanius mit einem neuen Namen angeredet wird (*Aenide* 653)⁵; daß eine vorvergilische Tradition sogar den Namen Iulus des Ascanius als Lohn für seine erste Waffentat entstehen läßt und anderes mehr. Apollos Glückwunsch, der seine Epiphanie einleitet, steht adäquaterweise im Zwischenteil, zwischen der Initiationstat und der Nachgeschichte.

(b) Apollon war, seinem Ursprung nach, wie man auch immer diesen vielschichtigen Ursprung sich vorstellt, ein Stammesgott mit zentraler Stellung, die ursprünglich der Stellung des Zeus in der klassischen griechischen Religion vergleichbar war. Es ist als ein glücklicher Umstand anzusehen, daß kein Konflikt im Laufe der Entwicklung zwischen Zeus und Apollon sich herausgebildet hat: Es kam ein Kompromiß zustande, Apollon galt als Sohn des Zeus, jedoch mit einer gewissen bleibenden Distanz und Unabhängigkeit gegenüber Zeus und der von Zeus beherrschten olympischen Welt der übrigen Götter⁶. Wenn also in der hier erörterten vergilischen Szene Zeus=Jupiter und Apollo als maßgebliche Götter je einer Szenenhälfte voneinander abgesetzt, ja gegenübergestellt erscheinen, so ist dies eine Struktur mit langem, aus ferner Vergangenheit herüberreichendem Schatten. Auf der anderen Seite ist das unmittelbare Nebeneinanderstellen von Jupiter und Apollo in der augusteischen Dichtung auch sonst zu beobachten⁷. Jupiter und Apollo sind im übrigen die zwei in der *Aeneis* am häufigsten vorkommenden Götter⁸. Und Apollo erscheint in der *Aeneis* gelegentlich, in besonderem Kontext, tatsächlich als *summus deus* (11,785).

(2): Zu römischen Riten. In Rom galt Jupiter als der genuine Gott des Sieges, ihm kam der Beiname *Victor*= der Sieger zu⁹. Der siegreiche römische Feldherr kehrte im Triumphzug als Abbild Jupiters nach Rom heim¹⁰. So erfolgt der Sieg des Ascanius (=Iulus) adäquater Weise unter der Schirmherrschaft dieses Jupiter und erhält der Jüngling selbst auch das Attribut *victor* (640). Und auch in der Zeremonie des Triumphes, im Rahmen der „Nachgeschichte“ eines Sieges, stand eine Gestalt als Gegengewicht dem Jupiter, verkörpert durch den Triumphator, gegenüber. Sie war eine Gestalt apollinischen Charakters. Ihre Funktion war, den Triumphator zum Maßhalten aufzufordern, darauf zu achten, daß er nicht über die vorgegebenen zeremoniellen und zeitlichen Grenzen hinaus sich als Jupiter auf-

⁴ S. Solders, ARW 32 (1935) 145. W. Burkert, GB 4 (1975) 73. Ders. RhM 118 (1975) 10 f. Ders. Griechische Religion, Stuttgart etc. 1977, 227.

⁵ R. E. Coleman, CJ 38 (1942–1943) 146.

⁶ Burkert, GB 4 (1975) 9, 72. Ders. RhM 118 (1975) 8.

⁷ z.B. Horaz, c. 1, 2, 30 f. 1, 32, 13 ff. 2, 109, 15 ff. c. saec. 32–34. Properz 4, 6, 23, 27.

⁸ Enciclopedia Virgiliana 1 (1984) s. v. Apollo (A. G. McKay) 221.

⁹ Liv. 10, 29, 14. 10, 42, 7. Latte, Römische Religionsgeschichte, 153 f. G. Dumézil, Religion romaine archaïque, Paris, 1966, 198, 200.

¹⁰ Th. Köves-Zulauf, Reden und Schweigen, München, 1972, 135 f. Der., A&A (1997)

führte¹¹. Diese Maßnahme der Bescheidenheit bildete sich nicht zuletzt unter dem Einfluß des delphischen Gottes Apollon aus, der Spruch, mit dem der jupiterähnliche Sieger zum Maßhalten ermahnt wurde, *hominem te memento*, ließ in Spuren die delphische Regel *gnōthi seauton* erkennen¹². Wir sehen, daß in der vergilischen Szene Apollo dem Jupiter gegenübergestellt wird. Apollo bejaht zwar den Sieg und den Ruhm, ermahnt aber zum richtigen Umgang damit. Er zeigt die Gefahr des Götterneides auf und formuliert die Selbstbescheidung als Gegenmittel mit Worten –*sit satis*–(653), die an den zweiten großen apollinisch-delphischen Weisheitsspruch erinnern –*méden agan*. So kann der Leser mit Recht den Eindruck gewinnen, daß Vergil in dieser Szene auch Struktur und Geist der römischen Triumphzeremonie poetisch sublimiert hat.

(3) Schließlich soll nur in aller Kürze darauf hingewiesen werden, daß die apollinische Geisteshaltung der Mäßigung nach dem Sieg die Grundlage der augusteischen Herrschaftskonzeption überhaupt bildete: Monarchische Inhalte sollten im Rahmen republikanischer Formen zur Geltung gebracht, durch diese verdeckt und mithin gemäßigt werden; dies könnte als das politische Grundprinzip des „genialen Regisseurs und Heuchlers Augustus“¹³ formuliert werden. So gesehen atmet die vergilische Schilderung der ersten Siegestat des Ascanius, eingebettet in die Polarität von jupitergemäßem Sieg und apollinischer Zurückhaltung nach dem Sieg auch den Geist echt augusteischer Geschichtskonzeption¹⁴.

Die zweigeteilte Ascanius-Szene stellt jedoch selbst nur die zweite Hälfte eines übergreifenden zweigeteilten Gesamtgeschehens dar. Seiner Waffentat geht die Provokation durch Numanus Remulus voraus. Auch in diesem größeren Rahmen ist die Gegenüberstellung von zwei Phasen des epischen Geschehens gekoppelt mit der Gegenüberstellung von zwei Personen. Diesmal geht es nicht um zwei Götter, sondern um zwei Menschen. Der provozierende Numanus Remulus stellt nämlich ein Gegenbild zu dem später auftretenden Ascanius dar. Insgesamt erfolgt die Kontrastierung nach einem Muster, das aus der Tradition von Zweikampfschilderungen in Epik ebenso wie in Historiographie wohl bekannt ist: Dem positiven, disziplinierten, nach Eintracht mit Göttern und Menschen strebenden Helden steht der negative gegenüber, der unbeherrscht, Sklave seiner Leidenschaften ist und allenthalben Konflikte hervorruft¹⁵. Aber auch die Nachgeschichte dieses Motivs ist lang. Hinsichtlich der Vorgeschichte genüge hier das Stichwort „David und Goliath“, das einige Forscher in diesem Zusammenhang verwenden;¹⁶ was die Nachgeschichte betrifft, ist die mittelalterliche Gegenüberstellung Held der *fortitudo* - Held der *sapientia*

¹¹ Köves-Zulauf, A&A (1997)

¹² O. c. 4, 16 f.

¹³ W. Speyer, *Religionsgeschichtliche Studien*. Hildesheim etc. 1995, 81.

¹⁴ G. Dumézil, *Mythe et épopée*, I, Paris, 1968, 354, 415.

¹⁵ Th. Köves-Zulauf, A&A 31 (1985) 66–75 = *Kleine Schriften*, Heidelberg, (1988) 336–345.

¹⁶ A. Cartault, *L'art de Virgile dans l'Énéide*, Paris, 1926, 681.

einschlägig¹⁷. Auch der entscheidende Zweikampf zwischen den beiden Haupthelden des vergilischen Epos, Aeneas und Turnus, aber, auf den das Gesamtgeschehen hinausläuft, ist nach diesem Muster konzipiert¹⁸. Was hier jedoch insbesondere interessiert, ist, daß Remulus im besagten Rahmen eine Gegenposition sowohl zu der Jupiter – als auch zu der Apollo-Gebundenheit des Ascanius bildet.

Der Grundzug der remulischen Provokationsrede ist die Einseitigkeit, die Übertreibung¹⁹. Er stellt das naturnahe, ländliche Leben der Italiker als etwas restlos positives, auch in deren negativen Momenten, der „städtischen“ Lebensart der Trojaner gegenüber: Auch daß die Italiker „unablässig und mit Genuß Beutezüge machen und von Raub leben“ wird billigend festgestellt (612 f.)²⁰. Dem entspricht spiegelbildlich, daß Remulus in der Lebensweise der Trojaner wieder absolut nichts Wertvolles zu entdecken vermag, so sehr, daß er die trojanischen Helden sogar schlichtweg für Weiber, ja Eunuchen erklärt(617 ff.). Dies ist eine ganz und gar unapolinische Haltung, gegen das delphische Prinzip des *méden agan*. Apollon sucht die Mitte, ist ein Gott der Differenzierung, des Sowohl-als-auch. Dies als Wahrheit zu demonstrieren ist der Sinn der Tat des Ascanius; mit seinem Sieg beweist er, daß feinere Lebensart und männliche, kriegerische Kraft, *virtus*, zusammengehen können und sollen(634 f.). Jeder, der die Aeneis kennt, sieht sofort, wie sehr dieser Verlauf in die Gesamtkonzeption des Epos eingebettet ist. Denn gerade dieser Kompromiß ist es, den der Dichter als letzte Lösung des Konflikts zwischen Italikern und Trojanern anbieten wird: Die Größe des kommenden Rom wird auf der Vereinigung italischer Urkraft mit trojanischer höherer Lebensart beruhen; die Kraft Italiens wird dabei ihr Ungestüm verlieren, Troja ihre Neigung zu Dekadenz²¹. Die *superbia* des Numanus Remulus ist aber zugleich auch gegen den Geist der Jupiterreligion gerichtet. Sieg und Herrschaft eines Menschen stehen zwar unter Jupiters Schutz, werden von ihm gefördert, aber nur bis zu dem Punkt, wo die Größe eines Menschen die Machtstellung Jupiters selbst in Frage stellt. Diese Gefahr zu vermeiden, ist der Sinn der mit dem Triumph verbundenen Abwehrriten und -sprüchen, wie erwähnt. Vergil hat in seine Schilderung eine Anspielung versteckt, die darauf hinweist, daß der Grad der „Überheblichkeit“ des Numanus „in seiner neuerlangten Herrschaft“ (v.596) diese Jupiter herausfordernde Größe erreicht hat. Die Anspielung steckt in seinem Namen.

¹⁷ R. F. Schröder, *Germ. Rom. Monatschr.* 36 (1955) 18. K. von See, *Europäische Heldendichtung*, Darmstadt, 1978 (WdF 500), 34.

¹⁸ *Enciclopedia Vergiliana*, Roma 3 (1987) s. v. *Numano Remolo* (N. Horsfall) 778 f.

¹⁹ U. Suerbaum, *Poetica* 1 (1967) 198 („Die Hohnrede des Numanus ist...Karikatur“)

²⁰ Es ist ein Mißverständnis, daß die Italiker ebenso wie die Trojaner realiter keine Fehler haben, und die Überheblichkeit des Numanus darin besteht, daß er „die wirklichen Qualitäten der Italiker und die fiktiven Fehler der Trojaner schildere“, wie R. P. Winnington-Ingram *PVS* 11 (1971–72) 67 meint. In Wirklichkeit vergrößert Numanus Vorteile und Nachteile der Italiker ins ausschließlich Positive, die der Trojaner ins ausschließlich Negative. Die räuberische Lebensweise der Italiker((613) ist für Vergil ein Negativum. Vgl. Thuk. 1,5

²¹ Auch die Trojaner insgesamt widerlegen mit ihrem Benehmen nach der Tat des Ascanius in weiterem Umfang die negative Schilderung des Remulus: i.e.

Numanus weist den Helden als aus der Stadt Numana (Picenum) stammend d.h. als waschechten Italiker aus²². Viel bedeutsamer jedoch ist sein cognomen. Remulus hieß ein König von Alba Longa²³. Diese Könige stammten alle von dem Gründer Alba Longas, unserem Ascanius ab. Remulus war der Bösewicht unter diesen „Waldmenschen“, als welche sie alle der gemeinsame Familiennamen „Silvius“ charakterisiert. Denn er beanspruchte für sich selbst die göttliche Position Jupiters: er erzeugte auf künstliche Weise Blitz und Donner, ließ Jupiters Himmelszeichen übertönen, bis der wirkliche Himmelsgott ihn durch einen Blitz tötete²⁴. Es kann als sicher angenommen werden, daß Vergil, als er im gegebenen Kontext²⁵ dem in den Wäldern Italiens lebenden²⁶ überheblichen (v. verbis...*superbis*) Antipoden des Ascanius das cognomen Remulus gibt, auf jenen späteren Nachkommen des Ascanius und Herausforderer Jupiters anspielte²⁷. Charakter und Benehmen beider Gestalten decken sich; und jener Remulus ist überhaupt die einzige in der vorvergilischen Tradition vorkommende Person dieses Namens²⁸. Unser Dichter war anerkanntermaßen ein tiefgründiger Kenner der weitverzweigten Überlieferung. Seine Kenntnis insbesondere der „albanischen Königsliste“ ist eine Tatsache²⁹.

Im Rahmen dieses Gegensatzes findet auch der Name Butes, den der Dichter dem Mentor des Ascanius gibt, seinen guten Sinn. Der Name bedeutet „Rinderhirte“ und scheint zunächst als Name für einen Waffenträger und Hüter eines jungen Kriegers deplaziert zu sein. Auf jeden Fall bringt er ein unkriegerisches, pastorales Moment in einen kriegerischen

²² Das reguläre Adjektiv zu Numana ist Numanas („Einwohner von Numana“). Vergil kreiert hier eine besondere Form als Heldenamen. Genauso macht er es mit Privernum, dessen Einwohner auch Privernates heißen. Auch hier bildet er mit dem Suffix -us einen Heldenamen Privernus aus dem Ortsnamen (9,576). Sil. It. 8, 431.

²³ Ovid Met. 14, 616. Fasti 4, 49 f. Der Name kommt in anderen Quellen der ‚albanischen Königstafel‘ auch in der Form Romulus, Ar(r)amulus, Amralius, Aremulus, Eremulios, Remus, Rimus vor. s. C. Trieber, H 29 (1894) 124 ff., 130 ff. (131: „Ovid hat den Namen nicht erfunden“). P. Kretschmer, Glotta 1 (1909) 296 f. Name und Gestalt sind voraugusteisch. Die Liste der albanischen Könige geht auf Alexander Polyhistor (100-nach 40 v. Chr.) zurück, aus ihm schöpft auch Vergil (F. Jacoby, FGrH III a, Leiden, 1943, Nr. 273 S. 282 f. Der Kleine Pauly s. v. Alexandros Nr. 19)

²⁴ J. G. Frazer zu Ovid Fasti 4, 50 (S. 175)

²⁵ Außer Ascanius und Remulus steht noch ein dritter Name in der unmittelbaren Umgebung, der auch in der albanischen Königsliste vorkommt, Capys v. 576.

²⁶ v. 605: *venatu invigilant pueri silvasque fatigant*.

²⁷ So G. Brugnoli, Enciclopedia Vergiliana I, Roma, 1984 s. v. *alban*, Re S. 80.

²⁸ Dumézil, *Mythe et épopée* I, 434 meint, Vergil hätte den Namen Numanus Remulus aus den Namen von den drei zukünftigen römischen Königen Numa, Remus, Romulus amalgamiert. Sicher ist, daß der Dichter hier sein übliches Maß in der Namensgebung überschreitet: seine Helden tragen in der überwiegenden Mehrzahl nur einen Namen, nicht wie Numanus Remulus einen doppelten. Diese stilistische „Maßlosigkeit“ ist der inhaltlichen Maßlosigkeit der dargestellten Gestalt adäquat. Umso wahrscheinlicher ist, daß er in sein Namensamalgam auch die einzige traditionelle Gestalt aufgenommen hat, die die Namensform Remulus als solche tatsächlich trug. „Numanus“ weist also auch in diesem Fall den Helden als in Italien fest verwurzelt aus und „Remulus“ spielt-zumindest partiell auf den albanischen Remulus an.

²⁹ Aen. I, 271 ff. 5, 596 ff. 6, 760-772. 8, 42 ff. 12, 826-7. Wie sehr das Thema der albanischen Könige in Vergils geistiger Umgebung präsent war, zeigt die Absicht des Propertius, ein Epos über dieses Thema zu verfassen: 3, 3, 3, f.

Kontext und charakterisiert dadurch den Namensträger als eine Figur der Verbindung von Gegensätzen, als eine Gestalt gleichen Stils wie sein Schützling. Zur Berührung des Ascanius mit der pastoral-arkadischen Welt hat bekanntlich Frau Wlosok wichtige Zeilen geschrieben³⁰. Auch Butes erscheint durch seinen Namen als eine Kontrastfigur zum Lebensbereich des Remulus. Denn dessen Verhältnis zu Tieren ist ein jägerisches, und zwar in extremer Form (605 venatu **fatigant**). Butes dagegen muß es, nach Ausweis seines Namens, mit gezähmten Haustieren zu tun haben und zu ihnen ein hegendes Verhältnis haben. Pfüglich geht er auch mit seinem menschlichen Zögling um, und hält diesen zu ähnlichem Umgang mit Kriegsgegnern an. Anders als Remulus es tut, der auch im Krieg gegen Menschen nach den Gesetzen einer gnadenlosen Jagd gegen Tiere des Waldes vorzugehen scheint.

Das Verhältnis von pastoralem und kriegerisch-politischem Leben ist ein großes Thema für Vergil, ja eigentlich das Thema seines Lebens. Er hat vielfache Varianten der richtigen und der falschen Vereinbarung dieser zwei Lebensstile in seinen Werken vorgeführt, die hier nicht zu mustern sind. Abschließend bietet sich vielmehr die Frage an, warum Apollo gerade in der Gestalt des Butes erscheint³¹, ja warum er überhaupt erscheint. Zwei Feststellungen führen zu der Beantwortung dieser Frage. Erstens steht es fest, daß die Erscheinung bzw. die Mitwirkung der Götter Jupiter und Apollo an dem tatsächlichen Verlauf der Ereignisse nichts ändert: Alles könnte genauso verlaufen, wenn Ascanius ohne göttliche Billigung seinen ersten Sieg erringen und wenn Butes als Nur-Mensch zur Mäßigung mahnen würde³². Zweitens stehen ereignismäßig die zwei Götterszenen in keiner unmittelbaren Verbindung miteinander; eine Verbindung kommt nur mittelbar, durch die Ereignisfolge auf der menschlichen Ebene zustande, und als höhere Sinnggebung für diese. Dadurch wird die Szene zu einem Paradigma der Funktion des sogenannten ‚Götterapparats‘ als Gattungsmerkmal des Epos. Durch die dauernde Existenz der Götter im Hintergrund und ihr zeitweiliges Eingreifen in den Lauf der epischen Ereignisse erhält das Epos eine Doppelstruktur. Dabei ist jede der zwei Strukturen grundsätzlich anders geartet: einer chronologischen Strukturierung im Vordergrund steht eine Sinnstruktur im Hintergrund gegenüber. In diesem Sinne spricht Hegel in seiner Ästhetik davon, das im Epos -ich zitiere- „das Ungeheuer der Entzweiung schlummert“³³, wobei ich im gegebenen Zusammenhang das Wort „schlummert“ unterstreichen möchte. Diese Doppelstruktur eröffnet dem Dichter die Möglichkeit, die erzählten Ereignisse in höhere Zusammenhänge einzubetten, eine Möglichkeit, deren Wichtigkeit am besten mit den Worten Goethes auszudrücken ist. Goethe nannte den epischen Götterapparat aus diesem Grund „wirklich ein Menschenbedürfnis“³⁴.

³⁰ Die Göttin Venus in Vergils Aeneis, Heidelberg, 1967, 139 f.

³¹ Apollo tritt auch in der mythologischen Tradition mitunter als (Rinder)hirte auf: Il. 21, 448 (βουκολέεσσε). Verg. Georg. 3,2: pastor. Man hat in ihm sogar einen ursprünglichen „Gott der Hürden und Herden“ sehen wollen: W. Burkert, RhM 118(1975) 1245.RE s. v. Apollon 6, 2 ff. 10, 20 ff. 26, 45f.

³² Heinze o. c. 310.

³³ Ästhetik 1,196.-H.Bartels, Epos-Die Gattung in der Geschichte, Heidelberg, 1982, 143.

³⁴ An Eckermann am 30.12.1807 (F. R. Schröder, Germ. Rom. Monatsschrift 36-1955-3)

Aus einer solchen Einbettung ergeben sich die drei Grundmerkmale der epischen Gattung: Totalität, Objektivität, Entwicklungslosigkeit.³⁵ Totalität heißt Verwobenheit der Einzelereignisse, hier der Tat des Ascanius, mit dem kosmischen Ganzen, mit der Welt der das ganze Kosmos lenkenden Götter. Objektivität bedeutet Zurückführung der Motivation zur Heldentat auf objektive Ursachen das heißt auf göttliches Eingreifen³⁶, hier auf die Billigung durch Jupiter, auf die Ermahnung durch Apollo. Entwicklungslosigkeit schließlich besteht darin, daß die Helden des Epos nur vordergründig der Zeit unterworfen sind, in ihrem Wesen sich nicht ändern, keine Entwicklung durchlaufen³⁷. Die Zukunft im Epos ist nicht offen, sondern im Willen und Wissen der Götter schicksalhaft vorbestimmt. Die Ereignisfolge schafft nichts grundsätzlich Neues, sondern entfaltet nur Vorgegebenes. So ist es auch in der Aeneis. Obwohl Vergil auf sehr interessante Weise an manchen Punkten die Grenzen der Gattung erprobt, durchbricht er deren Grenzen letztlich nirgends. Ascanius ist geradezu ein Musterbeispiel dafür. Dargestellt wird der Wendepunkt in seinem Leben³⁸ und er bleibt trotzdem auch nach dem Wendepunkt, nach seiner ersten Waffentat, derjenige, der er immer schon war³⁹: der einer großen Zukunft harrende hoffnungsvolle Erbe, der kuros, der an den Kämpfen trotz seiner Initiation weiterhin nicht teilnehmen darf. Diese zeitlose Verwurzelung seiner Tat im Ganzen der objektiven Welt der Götter verleiht ihr Sinn.

Die qualitativ ungleiche Doppelstruktur ist ein definitorisches Merkmal des Epos als Gattung, das es von systematisch und historisch verwandten Gattungen, vom Mythos einerseits, vom Logos(im Sinne einer auf historié gründenden profanen Erzählung⁴⁰) andererseits grundsätzlich unterscheidet, um hier die ursprünglichen griechischen Bezeichnungen zu verwenden. Beide, Mythos und Logos, sind einschichtig chronologisch strukturiert. Mythos ist „nur“ Urzeit, Musterzeit, Vorbild für alle folgenden Ereignisse der Menschenwelt und trägt insofern seinen Sinn implizit in sich, nicht als eine zweite Ebene neben oder über sich: Mythos ist Sinn. Logos auf der anderen Seite ist Erzählung ohne jede Bezugnahme auf eine Sinnkoordinate: die profane Erzählung spricht als solche für sich, beruht auf der chronologischen Struktur der autonomen Zeit und überläßt es allenfalls dem Leser, nicht einen „Sinn“ mythischer oder epischer Art in der Ereignisfolge zu finden, sondern gegebenenfalls eine Lehre daraus zu ziehen⁴¹. Diese steht aber außerhalb der Struktur der Gattung. Der junge Lukács hat in seinem später von ihm selbst verleugneten nichtmarxistischen Frühwerk „Die Theorie des Romans“(1908) in diesem Sinne den Roman dem Epos gegenüber richtig als eine Gattung definiert, in der „die Götter stumm sind“, als

³⁵ H. Bartels, Epos-die Gattung in der Geschichte, Heidelberg, 1982, 140–143.

³⁶ C. M. Bowra, Heroic poetry, London, 1952, 89. B. Snell, Die Entdeckung des Geistes, Hamburg, 19553, 51 ff. Ders, Ges. Schriften, Göttingen, 1966, 56 ff.

³⁷ G. Lukács, Die Theorie des Romans, Neuwied, 1963, 124 f. E. Burck, Gymnasium (1958) 137f.

³⁸ vv. 590 ff.: Tum primum bello celerem intendisse sagittam/....dicitur.....Ascanius. v. 654 f.: primam laudem. W. Kühn, Götterszenen bei Vergil, Heidelberg, 1971, 130.

³⁹ „sembra rimanere bloccata nel tempo“ (E. Flores, Enciclopedia Verg. 1, 1984, s. v. Ascanio, 365 a). G. Maurach, Gymnasium 75 (1968) 362, 365 ff.

⁴⁰ H. Fournier, Les verbes „dire“ en grec ancien, Paris, 1964, 224. H. Boeder, ABG 4 (1959) 109.f.

⁴¹ Bartels o. c. 155.

„die Epopöe der gottverlassenen Welt“⁴². Die drei griechischen Wörter, die den Gattungsbezeichnungen traditionell zugrundeliegen – mythos, epos, logos – sind geeignet, wenn man sie etymologisch nimmt, etwas von den Gattungsunterschieden grundsätzlich durchschimmern zu lassen. Von einer terminologisch genauen Definierung kann keineswegs die Rede sein, angesichts des nur unsicher abgrenzbaren Sprachgebrauchs.

Wie auch immer man das Wort mythos etymologisch deutet, man ist sich einig darüber, daß es ursprünglich etwas akustisches, wie „summen“, „tönen“ oder ähnliches aussagt⁴³. Mit anderen Worten: es versetzt mit akustischen Mitteln in eine andere, ganzheitliche, in sich ungebrochene Welt, quasi „verzaubert“. Epos als Wort bezeichnet nur das menschliche Wort, hängt etymologisch mit lateinisch vox zusammen und trägt als solches eine Doppelstruktur – Laut und Bedeutung – von Anfang an in sich⁴⁴. Logos dagegen leitet sich von lego ab, was ursprünglich sammeln, zusammenlesen bedeutet⁴⁵ und eignet sich gut für die Kennzeichnung einer Gattung, die aus nichts weiterem besteht, als dem Nebeneinanderfügen von chronologischen Mosaiksteinchen. In diesem – wenn man so will etymologisch-sinnbildlichen Sinne – hat Vergil mit der Erzählung über die erste Waffentat des Ascanius uns ein echtes ἔπος gesagt.

⁴² G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, 64. 87.

⁴³ H. Frisk, *Griech. etym. Wörterbuch*, Heidelberg, 2, 1961, s.v. S. 264.

⁴⁴ O. c. 1, 1954, s.v. S. 545. Fournier, *Les verbes de „dire“*, 4.

⁴⁵ O. c. 2 (1961) s. v. S. 94 ff.

Antonie Wlosok (Mainz)

REZEPTION UND EXEGESE IN ILLUSTRIERTEN VERGILHANDSCHRIFTEN VON DER SPÄTANTIKE BIS ZUR RENAISSANCE

Vergil gehört zu den wenigen paganen Autoren des alten Rom, deren Werke in illuminierten Handschriften der Spätantike mit textbezogenen Bildern erhalten sind und in den folgenden christlichen Jahrhunderten relativ früh und häufig illustriert wurden.

In vielen Fällen gehen die dem Text beigegebenen Illustrationen über die bloße Veranschaulichung der im Text erzählten Ereignisse hinaus und sollen offensichtlich auch als bildlicher Kommentar dienen, indem sie ein bestimmtes Textverständnis visualisieren oder signalhaft andeuten und dadurch dem betrachtenden Leser wirksam suggerieren. Diese Illustrationen bilden somit eine eigene Kategorie von Zeugnissen für die Auslegungs- und Rezeptionsgeschichte des Vergiltextes und sollten daher auch unter exegetischem Aspekt in die Rezeptionsforschung einbezogen werden.

Ich möchte im folgenden die exegetische Bedeutung und zugleich rezeptionssteuernde Wirkung solcher Illustrationen an einigen Beispielen vorführen. Sie beziehen sich

- 1) auf die Hauptgestalt des vergilischen Epos, auf Aeneas,
- 2) auf seine weiblich-menschliche Gegenspielerin Dido und
- 3) auf seinen Abstieg in die Unterwelt, um Anchises im Elysium zu treffen.

¹ Eine ausführliche, mit Anmerkungsapparat und bibliographischen Hinweisen versehene englische Fassung dieses Vortrags wird demnächst in der amerikanischen Zeitschrift „The Classical Journal“ erscheinen. Einige der in Kapitel 2 und 3 herangezogenen Miniaturen sind bereits abgebildet und eingehend erörtert in zwei früheren Arbeiten von mir: „Gemina pictura: Allegorisierende Aeneisillustrationen in Handschriften des 15. Jahrhunderts“, in: R. M. Wilhelm/H. Jones (Hgg.), *The Two Worlds of the Poet. New Perspectives on Vergil*, Detroit 1990, S. 408–447; Tafel 29–36 (mit Farb reproduktionen von Abb. 7. 8. 12. 17. 18. 19); „Textkritische Marginalien und allegorisierende Illustrationen im Vergilcodex 837 der Universitätsbibliothek in Valencia“, in: C. Leonardi/B. Munk Olsen (Hgg.), *The Classical Tradition in the Middle Ages and the Renaissance*, Spoleto 1995, S. 75–110; Abb. 1–11. Von dem Vergilcodex der Universitätsbibliothek zu Valencia (ms. 837) ist bei Vicent García Editores eine vollständige Faksimile-Ausgabe mit mehrsprachigem Kommentarband in Vorbereitung. Die Aeneasdarstellung der Dessauer Handschrift (Abb. 5) soll erstmals farbig reproduziert werden in meiner für die Schriften der philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften zum Druck vorbereiteten Studie: „Ritter Aeneas. Zur Bedeutung bildlicher Vermittlung für die Rezeptionsgeschichte der Aeneis.“

1. Aeneas

1.1. Wir beginnen mit Aeneas in der Spätantike.

Im spätantiken Vergilius Vaticanus (Cod. Vat. lat. 3225), dem ältesten erhaltenen bebilderten Vergilcodex, der heute von der Forschung um 400 datiert wird, ist für Aeneas durchgehend ein fester Bildtyp verwendet. Dieser entspricht in Gewandung, Pose und häufig auch in der Konfiguration (z.B. in der Zusammenstellung mit Achates, dem steten Begleiter des Aeneas) Darstellungen des römischen Kaisers bei offiziellen Auftritten. So ist Aeneas fast ausnahmslos barhäuptig dargestellt, trägt also keine Kopfbedeckung, schon gar nicht die phrygische Mütze wie andere Trojaner und auch sein Sohn Ascanius. Stattdessen ist er durch ein einfaches weißes Diademband ausgezeichnet. Nie ist er in Barbarentracht gezeigt, sondern fast immer in einem offiziellen Standardkostüm: barhäuptig, in einer kurzen, gegürteten Tunika und einem scharlachroten langen Mantel sowie geschnürten militärischen Stiefeln. Wo immer es die Situation erlaubt, hält er einen langen Speer senkrecht in seiner linken Hand (vgl. Abb. 1).

Sodann ist Aeneas auffällig oft bei Kulthandlungen oder im Zusammenhang mit dem Sakralbereich, z.B. mit Prodigien und Götterhandlungen dargestellt. Ich lasse einige repräsentative Beispiele folgen.

Sie sind hier in den Nachstichen abgebildet (Abb. 1–4), die Carlo Ruspi 1833 im Auftrag Kardinal Mais angefertigt hat. Farbige Reproduktionen der Originalminiaturen sind zugänglich in der Faksimile-Ausgabe des Vergilius Vaticanus (Graz 1980 = *Codices Selecti LXXI*; Kommentarband von David H. Wright, Graz 1984) und in einer mit Bildreproduktionen kombinierten Zusammenfassung der Forschungsergebnisse von David H. Wright, *The Vatican Vergil. A Masterpiece of Late Antique Art*, Berkeley 1993; auch in deutscher Version (übersetzt von Ulrike Bauer-Eberhardt): „Der Vergilius Vaticanus. Ein Meisterwerk spätantiker Kunst“, Graz 1993. Der Funktion der Miniaturen als „Textinterpretationen auf bildlicher Ebene“ geht auch nach: Angelika Geyer, *Die Genese narrativer Buchillustration. Der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Vergilius Vaticanus*, Frankfurt a.M. 1989.

1. Beispiel (Abb. 1):

pictura 31 (fol. 45v), über Aeneis 6,45ff.

Dargestellt sind Aeneas und Achates bei der als Priesterin gekennzeichneten Sibylle vor dem Apollotempel.

2. Beispiel (Abb. 2):

pictura 32 (fol. 46v).

Illustriert sind die chthonischen Opfer, die Aeneas und die Sibylle vor dem Abstieg in die Unterwelt darbringen (Aen. 6,243–251). Im Bild schächtet Aeneas eigenhändig einen Widder, wie Odysseus bei der Nekyia (der Bildtyp ist auch in Darstellungen des Mithras bei der Tötung des Stieres verwendet). Dem Vergiltext zufolge müßte Aeneas ein schwarzes Lamm und eine Kuh opfern, wie sie rechts im Bild zu sehen sind: ... *ipse atri uelleris agnam*

/ *Aeneas ... ense ferit, / sterilemque tibi, Proserpina, uaccam* (Aen. 6,249ff.). Doch galt der Widder als das spezifisch chthonische Opfertier, und offenbar soll die Opferhandlung des Aeneas hier exemplarische Bedeutung haben. Aeneas ist bei exakter Ausführung des Ritus der Schächtung gezeigt. Als Opfernder steht er über dem Widder, setzt das eine Knie auf ihn und sticht ihn in die Halsschlagader oder stößt von hinten das Schwert in die Kehle, während ein Opferdiener das Blut des Tieres in einer Schale auffängt.

3. Beispiel (Abb. 3):

pictura 3 (fol. 44v).

Die Illustration gegen Ende des 5. Aeneisbuches enthält eine Doppelszene.

a) Im Hintergrund verrichtet Aeneas nach der Abfahrt von Sizilien vom Bug seines Schiffes aus eine Opferspende an Neptun, um gute Überfahrt nach Italien zu erhalten (Aen. 5,774–776).

b) Im Vordergrund (unten) bittet Venus Neptun um gute Überfahrt für Aeneas (Aen. 5,779f.). Diese Szene bedeutet die göttliche Gewährung bzw. Antwort auf das Opfer des Aeneas.

4. Beispiel (Abb. 4):

pictura 46 (fol. 69r).

Auch in dieser Illustration vom Anfang des 8. Aeneisbuches sind zwei Szenen kombiniert.

a) auf der linken Seite ist Aeneas gezeigt bei der rituellen Reinigung vor seinem Gebet an die Nymphen und den Flußgott Tiber (Aen. 8,68–78). Dabei ist die Angabe des Textes : ... *rite cauis undam de flumine palmis sustinet* (Aen. 8,69f.) im Wortsinn verbildlicht.

b) Rechts daneben ist das 'Sauprodigium' dargestellt, die Erscheinung des weißen Mutterschweines mit (genau) dreißig Ferkeln (Aen. 8,81–83). Für Aeneas bedeutet dieses Zeichen Bestätigung und Erhörung seines Gebetes.

Insgesamt wird der Benutzer des Codex bei der Betrachtung der Bilder mit einem *pius Aeneas* in römisch-paganer Ausprägung konfrontiert, einem kampftüchtigen Anführer und vorbildlichen *cultor deorum*, ganz wie es in den spätantiken Kommentaren formuliert ist und der Intention Vergils entspricht. Die Figur und ihre Aktionen sollen ganz real und im eigentlichen, wörtlichen Verständnis des Textes, ohne Hintersinn, aufgefaßt werden.

1.2. Der Dessauer Aeneas

Ganz anderer Art ist das nächste Beispiel. Es gehört ins hohe Mittelalter und stammt aus einer wahrscheinlich im südwestfranzösischen Raum (Anjou, Poitou oder Aquitanien) noch vor der Mitte des 12. Jahrhunderts entstandenen Aeneishandschrift, die sich heute in der Anhaltischen Landesbibliothek in Dessau befindet (HB ms. 13). Der Zusammenhang mit der antiken Bildtradition und Illustrationsweise ist in dieser Zeit und Region inzwischen abgerissen.

In dieser Handschrift wird der Held des folgenden Epos am Anfang des Werkes in der historisierten Eingangsinitiale vorgestellt (Abb. 5): als ein zeitgenössisch gerüsteter Reiter, zu Pferde also, was eigentlich im Widerspruch zu Vergils Text steht.

Die erste Seite mit der Eingangsinitiale ist leider stark beschädigt. Doch lassen das Original und die neuesten Farb reproduktionen folgende Darstellung erkennen: Der Buchstabe A des ersten Wortes der Aeneis ARMA ist durch drei sich dreipaßartig überschneidende Ringe gebildet, die mit drei Gestalten gefüllt sind. Im oberen und größeren Ring sprengt ein gewappneter Reiter auf galoppierendem Roß vorwärts; ich nenne ihn 'Ritter Aeneas'. Seine Rüstung entspricht genau der im frühen 12. Jahrhundert üblichen. Sie besteht aus einem kleinen, konisch geformten Kegelhelm mit Naseneisen, einem Kettenpanzerhemd mit kurzen Ärmeln, knielang und geschlitzt; der Beinschutz ist nicht mehr genau zu erkennen, dafür Steigbügel, Sattel und der auf der linken Seite gehaltene, oben abgerundete, spitzoval zulaufende Schild. Unter dem Kettenpanzer konnte ein langes Stoffgewand getragen werden; hier fehlt es noch, und das rückt den Dargestellten näher an die Krieger etwa auf dem normannischen Teppich von Bayeux vom Ende des 11. Jahrhunderts heran.

Der Reiter hat seinen Oberkörper nach rechts rückwärts gewandt und blickt hinunter auf ein im linken Ring unten befindliches, ihn anfleischendes, monströses Tierwesen mit zweigeteiltem Löwenhinterleib, gegen das er mit dem rechten Arm abwehrend ein gezücktes Schwert hochhält. Im rechten Ring unten ist ein akrobatisch nach hinten gebogener, menschengestaltiger Bogenschütze in langem Gewand, der seinen Bogen gespannt und einen Pfeil angelegt hat, von unten nach vorne in die Bahn des Reiters zielend.

Der Ritter Aeneas ist somit im Kampf mit einem Löwenmonstrum gezeigt und wird auf seinem Weg von einem Bogenschützen bedroht. Das ist eine mysteriöse Bildkonfiguration, die zur Entschlüsselung, zur allegorischen Auslegung herausfordert. Den Schlüssel dafür liefern der etwa gleichzeitige, dem Bernardus Silvestris zugeschriebene lateinische Aeneiskommentar (zu den Büchern 1–6) und exegetische Partien im Policraticus des John of Salisbury, die jedoch beide in älterer, letztlich auf die Spätantike zurückgehender Auslegungstradition stehen. Sowohl Bernardus Silvestris wie John of Salisbury operieren mit der etymologischen Zerlegung des Namens Aeneas in die griechischen Bestandteile *ennos* (wohl vom griechischen *ennaio*) = lateinisch *habitor* und *demas* = lateinisch *vinculum* im Sinne von Körper als Gefängnis der Seele und erklären den Namen als *habitor corporis* – Bewohner des Leibes. Das aber ist der Geist oder die Seele des Menschen. Aeneas ist also eine Allegorie für *humanus spiritus* oder *animus*, er steht für den spirituellen Menschen.

Für Bernardus Silvestris handelt die Aeneis auf ihrer philosophischen Bedeutungsebene vom 'Wesen des menschlichen Lebens' – *humanae uitae natura*. Vergil verfähre dabei so: „in verhüllender Einkleidung beschreibt er, was der menschliche Geist in der zeitlichen Existenz im menschlichen Körper tut oder erleidet“ – *in integumento describit quid agat uel quid paciatur humanus spiritus in humano corpore temporaliter positus* (p. 3,10f. Jones; vgl. Accessus ad Martianum p. 45f. Westra). Auf diese Weise wird der *pius Aeneas* Vergils zum Typus des durch die Bedrohungen der feindlichen Welt zu Gott strebenden menschlichen Geistes.

Die Verbildlichung der Feinde des Frommen durch Löwenmonstrum und Bogenschützen könnte aus der Psalmenillustration angeregt sein. Der Bogenschütze, der auf Menschen schießt, bedeutet nämlich in der auf bibelexegetischer Tradition beruhenden, im Mittelalter verbreiteten Ikonographie die Bösen oder das Böse allgemein (Laster, Teufel), die dem Gerechten nachstellen und ihn zu verderben, von seiner Bahn abzubringen suchen. Grundlegend für diese Auffassung sind Psalmenstellen, vor allem aus dem 11. Psalm, in dem es von den Feinden des Gerechten, das sind die Gottlosen, heißt (Ps. 11, 2f.): „Sie spannen den Bogen und legen den Pfeil auf die Sehne, daß sie im Dunkel schießen auf die, die aufrichtigen Herzens sind“ oder Psalm 37, 12: „Der Gottlose sinnt Ränke wider den Gerechten und fletscht gegen ihn die Zähne.“ Entsprechende bildliche Darstellungen finden sich reichlich in Psalmenillustrationen, z. B. im Utrechter und im Stuttgarter Psalter (9. Jahrhundert) und mit Varianten auch auf romanischen Kapitellen in Frankreich.

Für den mittelalterlichen Betrachter der Aeneas-Initiale mochte die vertraute biblische Ikonographie der Darstellung ein christliches Vorzeichen verleihen. Auf jeden Fall fungiert die bildliche Exposition des Helden Aeneas mit ihrer visuellen Exegese als Leseanleitung und ist geeignet, das Verständnis des Benutzers des Codex auf eine spirituelle Bedeutungsebene zu lenken.

1.3. Der Aeneas der Klosterneuburger Handschrift

Der gewappnete Reiter Aeneas begegnet noch einmal in einer Initialminiatur einer illustrierten Vergilhandschrift des 12. Jahrhunderts, in dem stattlichen Vergilcodex aus Klosterneuburg bei Wien (Stiftsbibliothek ms. 742), der etwa 30–40 Jahre jünger als die südwestfranzösische Handschrift in Dessau ist und aus dem ganz anders orientierten österreichisch-bayerischen Raum stammt (Abb. 6).

Die Rüstung dieses Reiters entspricht im wesentlichen der des Aeneas aus der Dessauer Handschrift; er trägt unter dem Ringelpanzer oder Halsberg jedoch ein langes Stoffhemd. Aber die Ausführung ist nicht nur besser erhalten, sondern tatsächlich prachtvoller (13 cm hoch) und im ganzen repräsentativer. (Vgl. die vorzügliche Farbproduktion *Enciclopedia Virgiliana* III, 1987, tav. XXXIII.) Die großformatige Darstellung ist auf den Reiter beschränkt, dessen Pferd im Paßgang vorbeischiebt. In Ausführung und Konzeption erinnert sie an die Repräsentation von Herrschern auf staufischen Münzen. Das ist kein Zufall, denn der Akzent liegt hier auf Aeneas als einer historischen Gestalt von weltgeschichtlicher Bedeutung.

Die Verbindung der Illustration zum Text ist betont durch die aus dem Bildrahmen hinaus auf das Bezugswort ARMA stoßende Lanzenspitze. In Kombination mit den Ankündigungen des Prooemiumtextes über den epischen Helden besagt die Illustration als bildliche Zusammenfassung derselben: Dies ist der kriegerrische Mann, der von Troia nach Italien kam, um die Gründung Roms einzuleiten. Ein genealogisches Scholion (auf dem oberen rechten Rand dieser Seite) zum Lemma '*origo Troianorum*' mit Stammbaum der troianischen Herrscher betont die Verbindung zwischen Troia und Italien und läuft auf

Aeneas zu. Aeneas erscheint als das auserwählte Bindeglied. Deshalb ist er hier, an exponierter Stelle und in prachtvoller Ausführung, repräsentativ und situationsenthooben, vorgeführt als Paradeheld, symbolisch unterwegs von Troia nach Rom. Durch eine solche Eingangsillustration wird dem Leser das antike Epos als Geschichtsepos empfohlen.

2. Dido

Auffälliger und häufiger sind bildliche Interpretamente in Illustrationen zur Dido-Episode. Sie beziehen sich gewöhnlich auf die Liebesbeziehung zwischen Dido und Aeneas und sollen diese unter moralischem Gesichtspunkt kommentieren.

Die meisten Illustrationen habe ich in verschiedenen, bereits veröffentlichten oder im Druck befindlichen Artikeln auf dem Hintergrund der literarischen und exegetischen Tradition erörtert und in Farbproduktionen zugänglich gemacht, so daß ich mich hier mit kurzen Andeutungen begnügen und auf ganz wenige Beispiele beschränken kann.

In der Tradition der allegorischen Vergilexegese der oben geschilderten anthropologischen Ausprägung kommt der Karthago-Episode eine zentrale Funktion zu: Aeneas gerät am Hofe Didos in seine wohl schwerste moralische Krise.

Er erliegt vorübergehend den Verlockungen der sinnlichen Lust, die ihn vom Tugendweg abzubringen droht. Erst durch den Anruf Merkurs, ausgelegt als Stimme des Gewissens oder der Vernunft, vermag er sich loszureißen und die Begierden zu überwinden. Dido verkörpert in dieser Interpretation die Lebensweise der *luxuriosi* oder einfach die Laster *libido* und *luxuria*, die im mittelalterlichen Tugend- und Lastersystem einen wichtigen Platz einnahmen. Ihr Lebensweg bietet ein Gegenexemplum zu Aeneas: sie erliegt dem Laster und findet ein klägliches Ende, dem ein ewiges Nachspiel in der 'Hölle' folgt, während Aeneas, der Prototyp des *vir virtutis amator* (Landino), als Sieger über das Laster, mit Petrarcas Worten als *carnis victor*, aus dem Konflikt hervorgeht.

2.1.1

Die einzelnen Illustratoren haben die moralische Verurteilung Didos durch sehr verschiedene Mittel angedeutet. Einige haben mit christlichen Bildzeichen gearbeitet. So erscheint Dido in einer Illustration zum 6. Aeneisbuch (ms. Lyon) als gekrönte, nackte Gestalt in einem geöffneten Höllenrachen (Abb. 7); in einer anderen Handschrift (ms. Richardson) liegt vor der Höhle, in der Dido und Aeneas während des Unwetters den Liebesakt vollziehen, ein höllischer Drache (Abb. 8).

2.1.2

Andere Illustratoren halten sich an den Wortlaut der vergilischen Erzählung, fügen in deren Illustration aber allegorische Elemente ein. So ist in einer zur aragonesischen Bibliothek in Neapel gehörenden Handschrift (heute Valencia) Dido in der Unterwelt

textgetreu in einem Myrtenwald unter anderen, an Liebe zugrunde gegangenen Heroinnen zu sehen (Abb. 9); zu der Gruppe ist aber eine finstere Chimaera hinzugefügt, wie sie schon unter den mythologischen Monsterwesen des *vestibulum Orci* gezeigt war (Abb. 10). Die Chimaera aber verkörpert den Kommentaren zufolge das Laster der *luxuria* oder *libido*. Durch diese Zutat wird somit die ganze Gruppe (in Analogie zum 2. Höllenkreis in Dantes *Inferno*) zu Liebessündern abgestempelt.

2.2.

Näher eingehen will ich jetzt nur auf zwei weitere Fälle moralischer Kommentierung der Dido-Episode mittels bildlicher Signale, bei denen die Illustratoren mit einer Vorstellung aus der paganen Mythologie arbeiten, die jedoch erst im christlichen Mittelalter ihre bildliche Ausprägung erhalten hat. Es ist die Vorstellung des *Cupido caecus* – des Liebesgottes Amor mit der Binde vor den Augen.

2.2.1.

Ein sehr frühes Beispiel, das selbst einem Experten wie Erwin Panofsky in seinem Kapitel „Blind Cupid“ (Studies in Iconology, New York 1962 / Oxford 1939) entgangen ist, habe ich in einer durch Kolophon auf das Jahr 1318 datierten Florentiner Handschrift gefunden, dem codex Ashburnhamiensis 865 aus der Biblioteca Medicea Laurenziana (Abb. 11). Er stammt aus einer Zeit, in der der lateinische Aeneistext kaum illustriert wurde. Er enthält auch nur zwei auf den Text bezogene historisierte Initialen, darunter eine zum 4. Aeneisbuch, dem Didobuch. Dieses beginnt ja mit einem Gespräch zwischen Dido und Anna, in dem Dido der Schwester ihre neue Liebe zu Aeneas gesteht und Anna alle Bedenken ausräumt, so daß Dido der Leidenschaft nachgibt.

Diese Gesprächsszene ist im Hauptfeld der A-Initiale dargestellt: auf der linken Seite sitzt Dido, mit Krone, in sichtlicher Bewegung und offenbar Rat suchend; vor ihr steht Anna, überlegen und eher ungerührt. Im Bogenfeld darüber schwebt Cupido, mit verbundenen Augen, er hat seinen Bogen gespannt und einen Pfeil auf Dido abgeschossen. Dieser haftet bereits im Herzen der Königin, deren linke Brustseite getroffen ist. Durch diese Zutat teilt der Illustrator dem Betrachter unmißverständlich mit, was in dem Gespräch vor sich geht oder, noch allgemeiner, wie es im Inneren um Dido steht. Sie ist „verwundet“, heißt es eingangs im Text (4,1f.) und wird von „blindem Feuer verzehrt“ (*caeco carpitur igni*).

Der geflügelte, mit Bogen und Pfeilen ausgerüstete nackte Amorknabe aber verkörpert bei den mittelalterlichen Mythographen (Isidor, Hrabanus Maurus, Theodulf, Mythologus Vaticanus III) die als schändlich gewertete illegitime fleischliche Liebe, den *Amor Carnalis*. Isidor (etymol. 8,11,80) und Hrabanus (De universo 15,6) sehen in ihm einen *daemon fornicationis*, und Theodulf (carm. 45,33–52) erklärt in seiner moralisierenden Allegorese: *est sceleratus enim moechiae daemon et atrox*.

Daß dieser Liebesdämon mit einer Binde vor den Augen dargestellt wurde, ist erst in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts bezeugt, und zwar im Umkreis der sizilianischen Dichterschule und der darauf folgenden toskanischen Dichter, vor allem bei Guittone d'Arezzo. Dieser hat auch dem Bild Amors einen dämonisch-teuflischen Zug verliehen, indem er ihn mit Krallenfüßen ausstattete. Ebenso hat ihn dann Giotto auf dem allegorischen Fresko der Castitas in San Francesco in Assisi dargestellt. Der purpurn geflügelte *Cupido caecus* unserer Dido-Initiale gehört in diesen Kontext. Auch er ist ein kleines Monstrum. Sein Körper hat gar keine Beine, sondern scheint in einen schuppig-gefiederten, dunklen Vogelleib auszulaufen.

2.2.2.

In einer Miniatur aus der Spätphase der Vergilillustration – es handelt sich um eine auf das Jahr 1500 datierte Handschrift der französischen Aeneisübersetzung des Octovien de Saint-Gelais (Paris, Bibl. nat. ms. fr. 861) – findet sich der moralisierende Kommentar bei der Darstellung von Didos Selbstmord und ist in den Vorgang selbst einbezogen, d.h. als Bildallegorie visualisiert (Abb. 12). Dido tötet sich in diesem Bild vor dem brennenden Altar des mit einer Binde vor den Augen dargestellten Liebesgottes, eben des *Cupido caecus*, der die blinde Liebesleidenschaft verkörpert. Der Illustrator bedeutet dem betrachtenden Leser auf diese Weise, daß Dido sich gewissermaßen selbst der Liebesleidenschaft als Opfer darbringt, d.h. selbst zugrunde gerichtet hat.

3. Der Abstieg des Aeneas in die Unterwelt

Zum Abschluß möchte ich auf einige Illustrationen zu Buch 6, dem Unterweltbuch hinweisen, die ich zum Teil schon andernorts besprochen und publiziert habe (*Gemina pictura*, siehe *Anmerkung am Ende dieses Beitrags). Sie beziehen sich auf die Jenseitswanderung des Aeneas zu seinem Vater Anchises im Elysium.

3.1.1.

Da gibt es zunächst Illustrationen, in denen pagane Vorstellungen ins Christliche transponiert sind, ganze Bereiche des Jenseits oder einzelne mythologische Figuren. Das betrifft vor allem die Monstren oder das Personal der Unterwelt und den Strafort, den Tartarus, der meistens an die mittelalterlichen Vorstellungen der Straf- und Feuerhölle unter dem Regiment von Teufeln und dem Bösen angeglichen ist. Aber auch das Elysium kann sichtbar verwandelt sein in den christlichen Himmel.

Ein Beispiel für eine solche Umsetzung mit gleichzeitiger Reduktion auf Paradies und Hölle bietet eine Initiale zum 6. Aeneisbuch aus einem italienischen Manuskript vom Anfang des 15. Jahrhunderts (Mailand 1417), ehemals in der privaten Sammlung des Duke of Wellington (Abb. 13).

Die beiden übereinander befindlichen Buchten des S sind vom Miniator zur Darstellung der beiden konträren jenseitigen Bereiche verwendet worden, des Aufenthaltsortes der Seligen (oben) und der Verdammten (unten). Oben sieht man eine Schar nackter Seelen, auf den Knien, mit gefalteten Händen – in seliger Anbetung. Unten die Verdammten in der feurigen Hölle, wo ein grimmiger Teufel einen Sünder auf seine Forke spießt, am Boden liegen andere Gepeinigte. Links im 'Höllengewölbe' rudert ein kleiner Teufel: der in christlichen Dienst genommene Charon. – Aeneas und die Sibylle stehen seitlich wie außenstehende Betrachter, denen eine Vision zuteil wird.

Für den Illustrator besteht kein Unterschied zwischen der Erscheinungsform des antiken Tartarus und der der Hölle bzw. der des Elysiums und der des eschatologischen Paradieses der christlichen Kirche.

3.1.2.

Ein ganz anderes Beispiel ist die Eröffnungsminiatur zum 6. Aeneisbuch aus einem Prachtcodex, illustriert im 3. Viertel des 15. Jahrhunderts in einem flämischen Atelier der Umgebung Brügges, jetzt in der königlichen Bibliothek zu Den Haag (Abb. 14).

Hier haben wir eine narrative Sequenz, die von links nach rechts über drei Zonen verläuft und eine bildliche Zusammenfassung des Inhaltes des ganzen Buches gibt. Im obersten Feld sehen wir links oben im Hintergrund zwei landende Schiffe, im Vordergrund Aeneas und Achates im Gespräch mit der Sibylle, hinter ihnen einen grünen Baum mit zwei weißen Vögeln, den Tauben der Venus, durch deren Hilfe Aeneas den goldenen Zweig entdeckt hat. Rechts davon ist der Unterweltsfluß, Charons Boot und am Ufer wartende Seelen.

Im Mittelfeld ist links außen die Ankunft am anderen Ufer dargestellt, in der Mitte die Besänftigung des Cerberus durch einen Kloß. Cerberus hat sieben Köpfe, von denen sechs kleinere auf kurzen Hälsen aus seinem Tierkörper herauswachsen, während der zentrale auf dem Stammnacken hochragt und eine Krone trägt. Rechts davon kommen Aeneas und die Sibylle zu den kleinen Kindern, die sich auf einer freundlichen grünen Wiese aufhalten. – Im unteren Feld betrachten Aeneas und die Sibylle links außen Seelen, die in einem mit roten Flämmchen übersäten Eissees leiden. (Bemerkenswert ist das Fehlen von Teufeln jeder Art.) Zur Mitte hin öffnet sich ein gotisches Tor, der Eingang ins Elysium. Auf der rechten Seite ist die Begegnung mit Anchises im Elysium dargestellt und ganz außen noch einmal Aeneas und die Sibylle, die sich anschickt, ihn hinauszuführen. Aeneas hält immer noch seinen goldenen Zweig in der Hand, das Signum der erlangten Weisheit.

In dieser ausgewogenen Komposition ist die Aufmerksamkeit auf die in jedem Feld stark akzentuierte Mittelposition gelenkt. Dadurch werden die dort dargestellten Dinge oder Vorgänge herausgehoben, zuerst oben der Baum mit den beiden Tauben, sodann das korrespondierende Tor im unteren Feld. Vor allem aber Cerberus, der Höllenwächter, der sich in der Mitte befindet und sich in den apokalyptischen Drachen verwandelt hat (Abb. 15).

Zum Vergleich sei der ähnlich dargestellte apokalyptische Drache von der Kathedrale in Reims vorgeführt (Abb. 16).

3.1.3.

Den vielleicht interessantesten Fall spezifisch christlicher Uminterpretation der vergilischen Unterwelt bietet eine höchst komplexe Eingangsminiatur zum 6. Buch (Abb. 17) aus einem französischen Manuskript, jetzt in der Harvard College Library (ms. Richardson 38; entstanden 1465/1470 im Loiretal). Es handelt sich um eine Art bildliches Argumentum, eine gemalte Inhaltsangabe des ganzen Buches, aus der ich hier nur einige Szenen besprechen kann. Ich beginne mit der Transformation der sogenannten Heldenschau aus der Prophezeiung des Anchises.

Sie findet sich in dem hohen schmalen Feld links. Dort drängt sich unten eine Menge nackter Figuren, die merkwürdige Kopfbedeckungen tragen, in das Portal eines hohen turmartigen Gebäudes in gotischem Stil. Im Inneren sind Treppen zu sehen, die nach oben führen, und etwa in der Mitte von einem Engel kontrolliert werden. Ganz oben thront Gott Vater, in der linken Hand einen Globus haltend, die rechte Hand segnend erhoben, hinter ihm stehen Thronengel, darunter auch Seraphen. Mit dem Portal ist augenscheinlich die Himmelspforte gemeint, die in Darstellungen des Weltgerichtes häufig an eben dieser Stelle erscheint.

Wir wenden uns jetzt dem rechten Feld in der oberen Zone zu. Dort sind zwei Episoden dargestellt. Rechts entdeckt Aeneas in Begleitung von Achates mithilfe der himmlischen Tauben den goldenen Zweig. Diese Darstellung entspricht dem im Text erzählten Vorgang. Links daneben findet sich jedoch eine Gebetsszene, die keine wörtliche Entsprechung im Vergiltext hat. Eine Person in langem Gewand kniet betend vor einem in einer Nische befindlichen Altar, auf dem ein weißes Lamm steht. Wer diese Person ist, läßt sich schwer sagen. Doch wirkt die ganze Szene wie die Anbetung des mystischen Lammes, das allein den Zugang zum Himmel oder, philosophisch formuliert, den Aufstieg zum Göttlichen gewähren kann. In jedem Fall fungiert die linke Darstellung als Kommentar zu der daneben im wörtlichen Sinne illustrierten Geschichte von der Auffindung des goldenen Zweiges mithilfe der Tauben der Venus, einer Geschichte, die sich allein wegen ihrer mythologischen Züge als poetische Fiktion erweist, deren philosophische oder theologische Wahrheit aufgespürt werden muß. Wir haben hier also mit einer doppelten Illustration ein und desselben Vorgangs auf verschiedenen Bedeutungsebenen zu rechnen, der allegorischen und der wörtlichen.

Die Annahme einer solchen Doppelillustration wird gestützt durch ein weiteres Beispiel allegorischer Interpretation mithilfe bildlicher Kommentierung aus derselben Handschrift. Es handelt sich um die bereits herangezogene Eröffnungsminiatur zum 4. Aenejsbuch (Abb. 8), das ist zum Didobuch. Hier hat der Illustrator vor der Höhle, in der Dido und Aeneas ihre Liebesbeziehung beginnen, ein drachenartiges Ungeheuer gemalt, um so den Vorgang moralisch und zugleich theologisch zu kommentieren. Der höllische Drache

ist ein klares Signal, daß die Höhle als Stätte des Bösen, hier der sündigen Lust zu verstehen ist, die zur Hölle führt.

3.2. Elysium und Anchises

Zur Abrundung meiner Ausführungen möchte ich ganz kurz auf zwei Illustrationen zum 6. Aeneisbuch hinweisen, in denen eine kosmische Interpretation der vergilischen Unterwelt vorausgesetzt ist, wie sie in den spätantiken Kommentaren des Servius und Macrobius bereits angedeutet ist. Ihrzufolge ist das Elysium in der oberhalb des Mondes, am *circulus lunaris*, beginnenden Ätherregion lokalisiert. In den späteren Kommentaren (Fulgentius und vor allem Bernardus Silvestris) wird der Abstieg des Aeneas dann in einem speziellen philosophischen Sinn interpretiert, nämlich als spiritueller Aufstieg zu Gott oder zur Weisheit. Zur Stütze dieser Auslegung dient jetzt die etymologische Zerlegung des Namens Anchises in die griechischen Bestandteile: *ano scenon – habitans in excelsis* – der in der Höhe Wohnende.

3.2.1.

Mit dieser schönen Miniatur (Abb. 18) aus dem aragonesischen Vergilcodex in Valencia soll die Ankunft des Aeneas und der Sibylle an der Grenze zum Elysium (Aen. 6,630–641) illustriert werden. Visualisiert ist aber primär die kosmische Konzeption des Elysium.

Der Vergiltext gibt folgende Schilderung: Die Sibylle hat ihre lange Lektion über die Strafen und Verbrechen im Tartarus beendet und mahnt jetzt zur Eile. In der Ferne sieht sie die Palastmauern des Dis mit einem gewölbten Tor. Daran soll der goldene Zweig, der als Gabe für Proserpina bestimmt ist, niedergelegt werden. Rasch nähern sie sich trotz der Dunkelheit. Aeneas geht zum Eingang, reinigt sich dort durch Besprengung mit fließendem Wasser und befestigt den Zweig an der Schwelle. Danach gelangen sie ins Elysium, eine helle und freundliche Lichtregion. Der Palast Proserpinas liegt offenbar an der Grenze zum Elysium. Hier findet die Abgabe des Zweiges statt, auf die dieser Handlungsabschnitt zuläuft. Die Göttin selbst tritt dabei nicht in Erscheinung.

In dem Bild hingegen übergibt Aeneas (unten rechts neben der Sibylle) einer schönen weiblichen Gestalt, die ein langes tiefblaues Gewand trägt und einen zarten Schleier, der halbkreisförmig um ihren Kopf steht, einen Lilienzweig (zum Zeichen seiner Läuterung? Vgl. Aen. 6,635f.). Hinter dieser Gestalt sind die ursprünglich silbernen, jetzt oxydierten Hörner einer waagrecht liegenden Mondsichel sichtbar. Die schöne Proserpina, auf deren Erscheinungsbild offensichtlich die Madonnenikonographie eingewirkt hat, steht also für den Mond (oder markiert den *circulus lunaris*), der als Grenze des kosmischen Hades zum Elysium hin galt. Jenseits der Grenze – sie ist durch eine Mauer bezeichnet – öffnet sich eine weite himmlische Lichtregion, und man sieht drei überirdische Gestalten (bekleidet mit einem Mantel auf nacktem Körper), die gelöst zu den Sternen hinaufblicken und mit den Händen

nach oben zum Himmel weisen. Wer diese drei seligen Betrachter sind, bleibt rätselhaft. Ihre Bedeutung liegt darin, daß sie das (kosmische) Elysium zum Ort der 'Himmelsschau' werden lassen und zugleich deren spirituelles Verständnis andeuten. Für den betrachtend aufsteigenden Geist beginnt hier die wie auch immer geartete *rerum divinarum cognitio* (Bern. Silv. p. 114).

3.2.2.

In der anderen Illustration (Abb. 19), einer Frontispizminiatur zum 6. Buch aus einer norditalienischen Renaissance-Handschrift, jetzt in der British Library (King's ms. 24) ist die Konzeption des spirituellen Aufstiegs mit einer klassizistischen Fassade versehen.

Der auffälligste klassizistische Zug ist die Wiederkehr der paganen Götter, in unserem Fall die Wiederkehr des Herrschers der Unterwelt, Pluto bzw. Dis, der den Turm seiner Festung sozusagen zurückerobert hat. Was in unserem Zusammenhang Aufmerksamkeit verlangt, ist die Darstellung des Elysiums auf der linken Seite, wo Aeneas und die Sibylle zum dritten und letzten Male im Bild gezeigt sind. Aeneas ist zu der würdigen Erscheinung des alten Musaeus hingewendet, der in seiner rechten Hand ein Buch, das ist ein Attribut der Gelehrsamkeit oder Weisheit, hält, während er mit der linken auf die Spitze eines Hügels weist, auf dem Anchises – *ano scenon*, der in der Höhe Wohnende – inmitten einer Schar lichter Seelen zu finden ist. Dem Vergilttext zufolge müßte sich Anchises in einem Tal aufhalten, und so zeigt es auch die Illustration des alten Vergilius Vaticanus. Der Renaissancemaler gibt mit seinem Bildkommentar also eine behutsam andeutende Illustration des *ano*, des Aufstiegs.

Als Ergebnis dieser Betrachtungen möchte ich festhalten: In vielen Handschriften dienen die dem Text beigegebenen Illustrationen offenbar nicht nur der Ausschmückung des Codex oder der naiven Veranschaulichung von Inhalten des Textes, sondern sind als bildlicher Kommentar eingesetzt, das heißt sie sollen dem Benutzer ein bestimmtes Textverständnis vermitteln. Dieses kann sich, wie im spätantiken Vergilius Vaticanus, ausschließlich auf die wörtliche Bedeutungsebene beziehen. In diesem Codex sind die im Text erzählten Begebenheiten stets nur im Wortsinn veranschaulicht; doch werden durch die Auswahl, Kombination und Präsentation einzelner Szenen bestimmte Vorgänge, Themen und Aspekte akzentuiert und die Aufmerksamkeit des Lesers auf diese gelenkt.

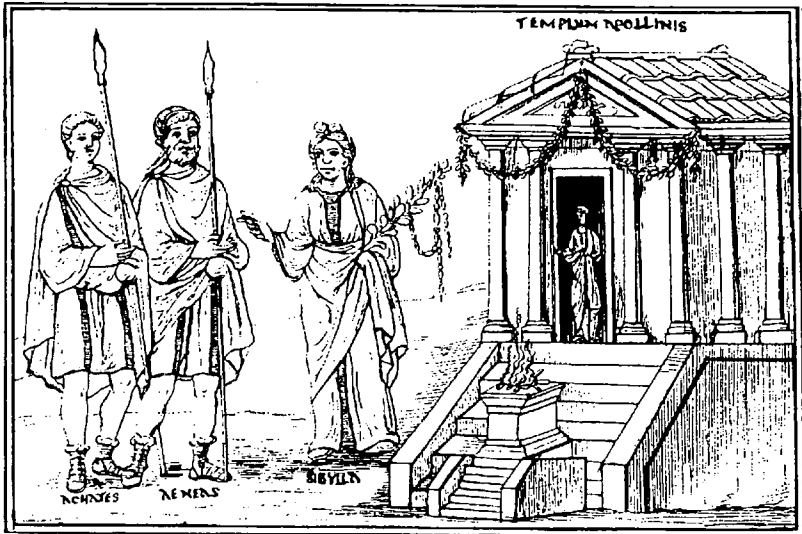
Die bildliche Kommentierung kann aber auch – und das tritt erstmals im 12. Jahrhundert auf und nimmt zu in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts in den zumeist für humanistische Auftraggeber unter gelehrter Beratung angefertigten Prachtcodices – ein allegorisches Textverständnis signalisieren, indem an signifikanten Stellen auf das Vorhandensein eines tieferen, unter der poetischen Einkleidung (*inuolucrum, integumentum*) verborgenen Sinnes philosophischer oder spiritueller Natur verwiesen wird. In unseren

Beispielen haben die Illustratoren zu diesem Zweck mit attributiven bildlichen Signalen gearbeitet (Abb. 8. 9. 11. 15. 18: Drache vor der Höhle, Chimaera, *Cupido caecus*, apokalyptischer Drache, Mondsichel), oder sie haben die allegorische Bedeutung von Vorgängen, Personen oder Situationen in die bildliche Darstellung einbezogen (Abb. 5. 12. 17–19), in einigen Fällen sind bestimmte Bereiche oder Figuren direkt in christliche Vorstellungen umgesetzt (Abb. 13–15. 17), wodurch auch das Gesamtgeschehen sichtbar in eine christliche Perspektive gerückt ist.

Die verwendeten Indikatoren geben auch die Richtung der jeweils intendierten allegorischen Interpretation an. Im ganzen dominiert eine ethisch-anthropologische Ausrichtung, die, wie in den unter neuplatonischem Einfluß stehenden spätantiken und humanistischen Aeneiserklärungen, in der Vorstellung eines spirituellen Aufstiegs zur höchsten Erkenntnisstufe gipfelt. Die Erreichung dieses höchsten menschlichen Zieles, das bald philosophisch, bald christlich benannt und vorgestellt wird, erscheint auch in den Illustrationen als der wahre Sinn (in den späten Kommentaren neutral formuliert als *sensus mysticus*) der Begegnung des Aeneas mit seinem Vater Anchises im Elysium.

Diese Illustrationen bezeugen also einerseits ein bestimmtes Textverständnis des Illustrators oder seines Beraters, das für die Aeneisauslegung einzelner Epochen, Gruppen, Richtungen oder Regionen aufschlußreich sein kann. Andererseits suggerieren die Bilder diese direkt visualisierte oder durch bildliche Signale angedeutete Auffassung dem Leser und steuern auf diese Weise seine Rezeption des Textes. Die illustrierten Klassikerhandschriften sollten daher stärker in die philologische Rezeptionsforschung einbezogen werden.

Liste der Abbildungen



1) Vergilius Vaticanus (Cod. Vat. lat. 3225) pictura 31 (fol. 45v); Aeneis 6 (Nachstich von Carlo Ruspi, 1833)



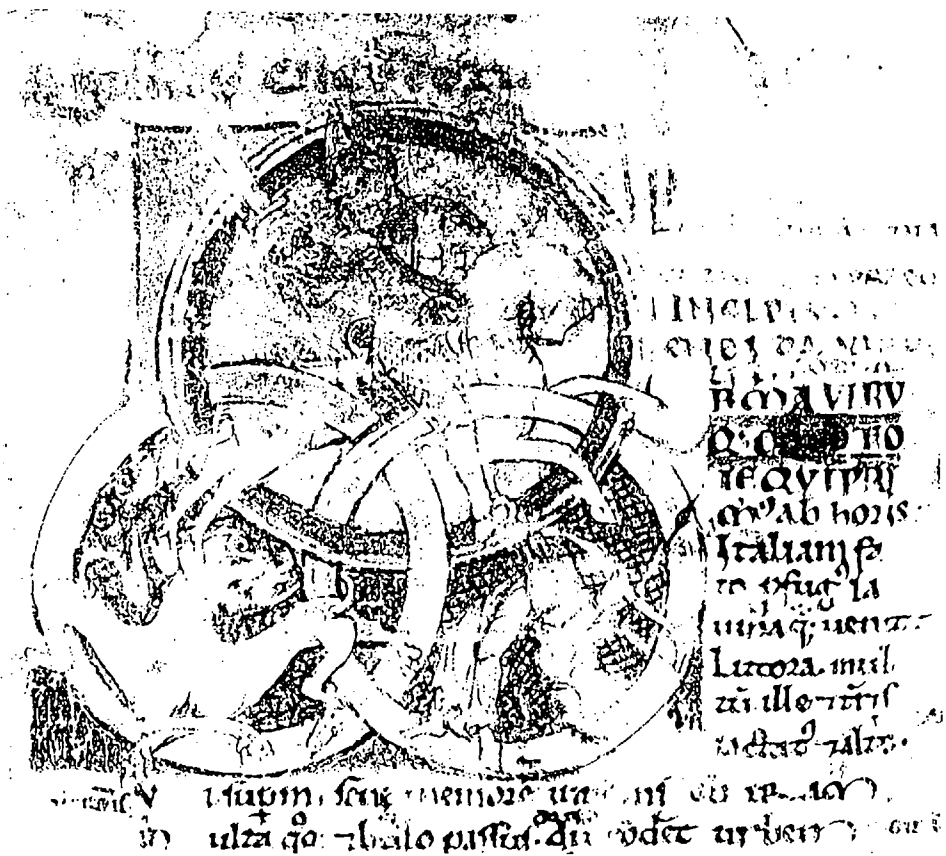
2) Vergilius Vaticanus (Cod. Vat. lat. 3225) pictura 32 (fol. 46v); Aeneis 6 (Nachstich von Carlo Ruspi, 1833)



3) Vergilius Vaticanus (Cod. Vat. lat. 3225) pictura 30 (fol. 44v); Aeneis 5 (Nachstich von Carlo Ruspi, 1833)



4) Vergilius Vaticanus (Cod. Vat. lat. 3225) pictura 46 (fol. 69r); Aeneis 8 (Nachstich von Carlo Ruspi, 1833) (Abb. 1–4 nach T.B. Stevenson, *Miniature Decoration in the Vatican Virgil. A Study in Late Antique Iconography*, Tübingen 1983)



5) Dessau, Anhaltische Landesbücherei, HB ms. 13, fol. 1r; Aeneis 1, A-Initiale



RMA

VIRVMQ

CAHOTOIEQ
primus abhori.

italiam fato

pfugus launaq

u f h i t.

Urota multu

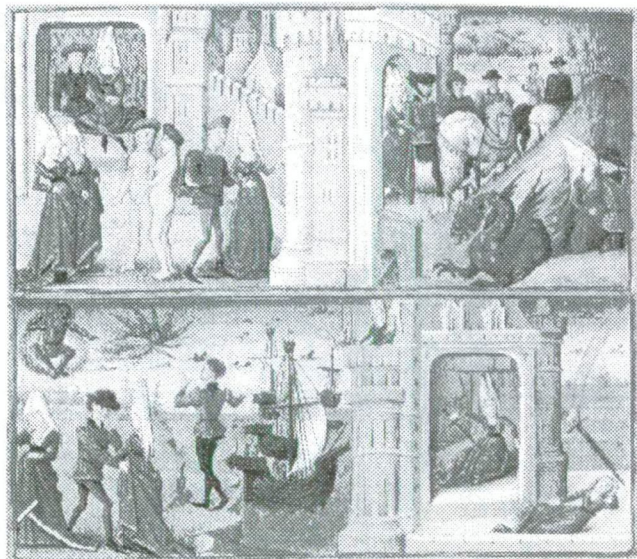
ille & terris iac

gatus & a l t o

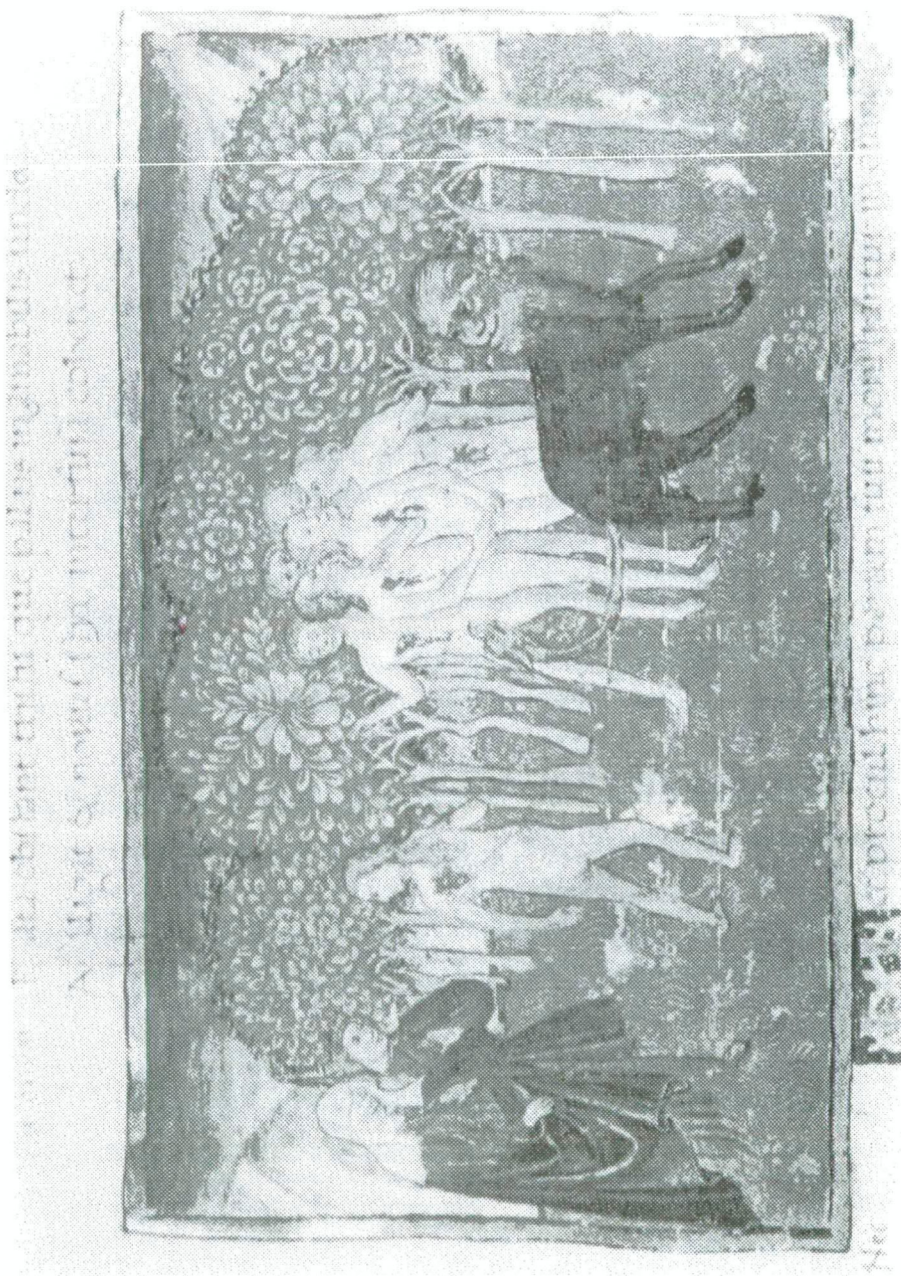
¶ superum scie memorem iunonis obira
M uba quoq; & bello passus dū conderet urbe
Inferretq; deos lato. genus unde latanu
Albania. patres atq; alce menla troie.



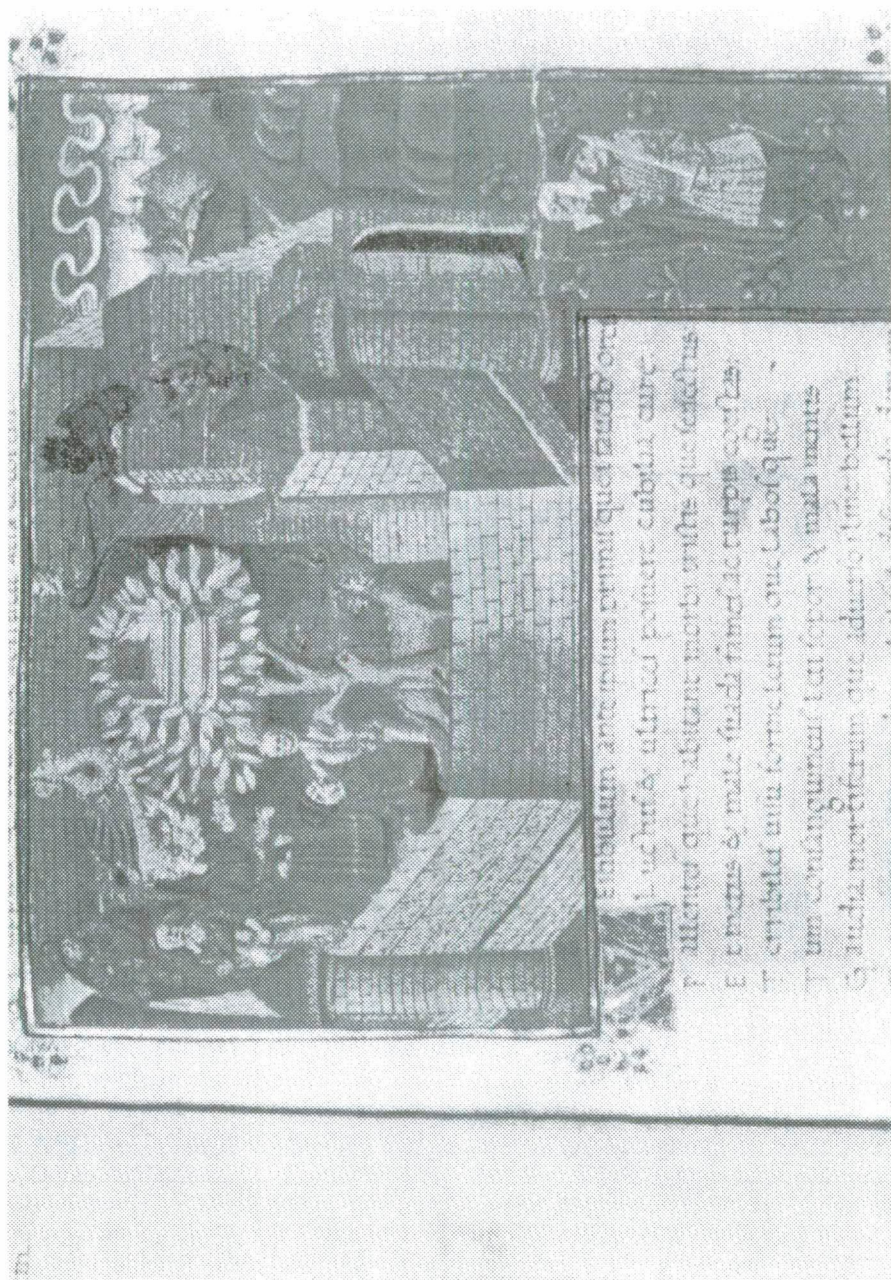
7) Lyon, Bibliothèque municipale, ms. Palais des Arts 27, fol. 137r; Aeneis 6, Buchminiatur



8) Houghton Library, Harvard University, ms. Richardson 38, fol. 135v; Aeneis 4, Buchminiatur



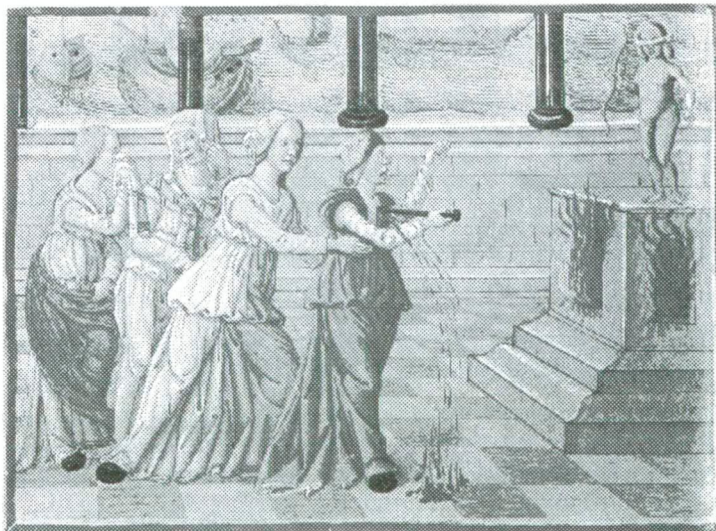
9) Valencia, Biblioteca de la Universitat, ms. 837, fol. 161r; Illustration zu Aeneis 6



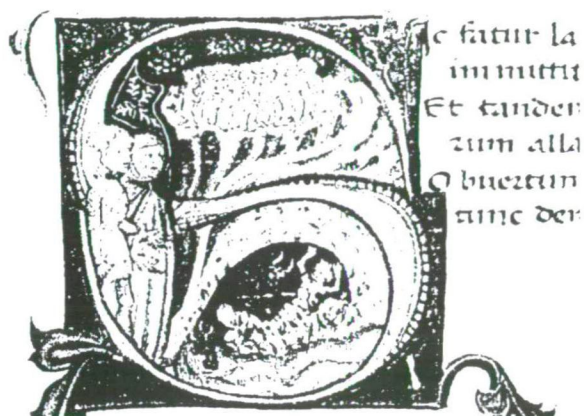
10) Valencia, Biblioteca de la Universitat, ms. 837, fol. 152v; Illustration zu Aeneis 6



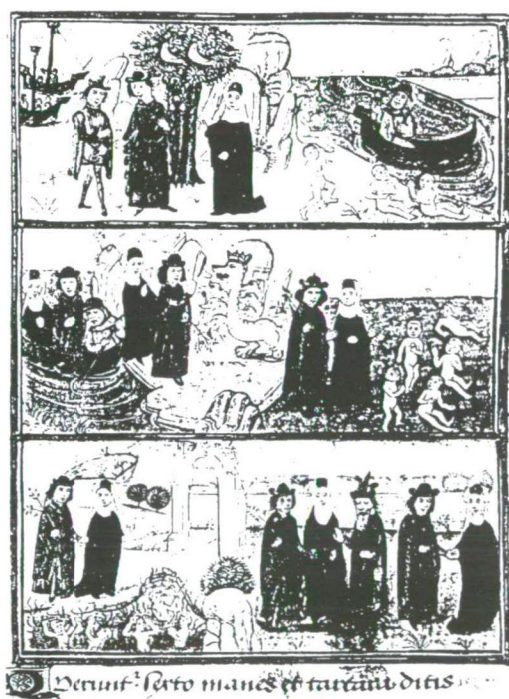
11) Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Ashburnhamiensis 837, fol. 35v; Aeneis 4, A-Initiale



12) Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 861, fol. 33v; Aeneis 4, Buchminiatur



13) Vergilhandschrift ehemals in der Sammlung des Duke of Wellington, (gegenwärtiger Besitzer unbekannt), fol. 98r; Aeneis 6, S-Initiale



Cumas deinde venit fert hinc responsa sibille

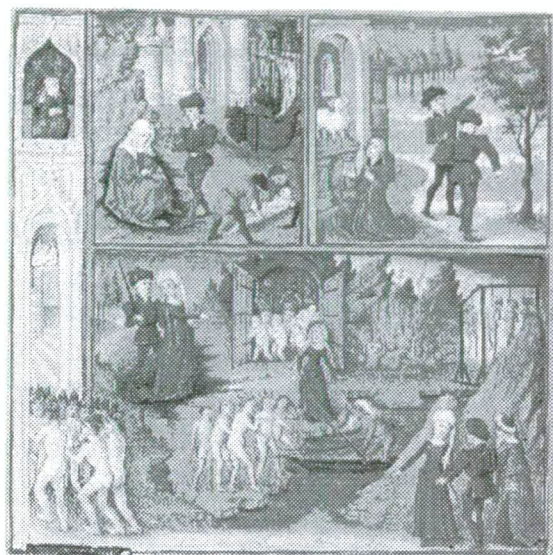
14) Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 21^m, fol 100r; Aeneis 6, Buchminiatur



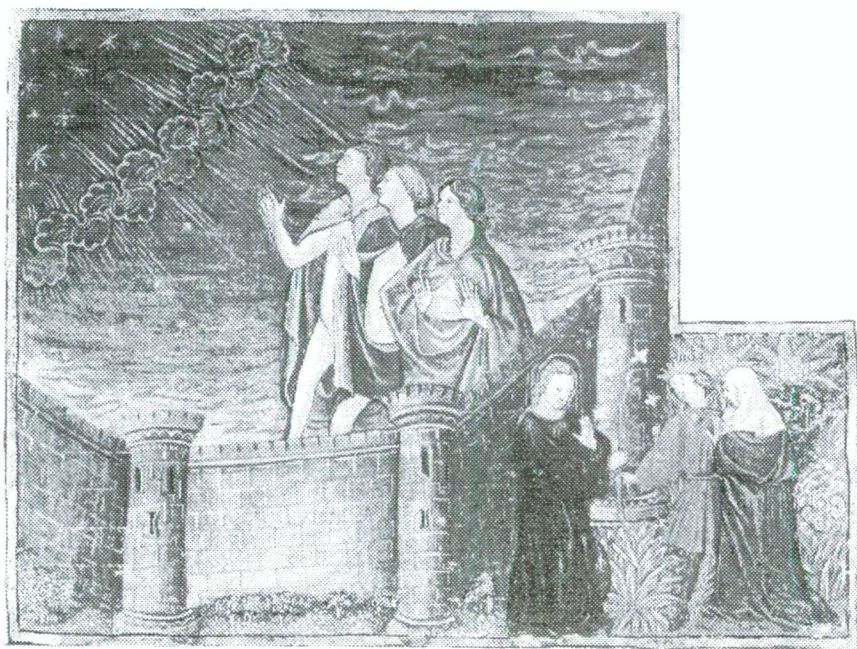
15) Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 21^m, fol. 100r; Aeneis 6, Buchminiatur: Ausschnitt



16) Reims, Kathedrale (Westfassade) (P. Kumann, Le portail apocalyptique de la cathédrale de Reims, in: R. Petraglio u.a. (Hgg.), L'Apocalypse de Jean, Genf 1979, Abb. 52)



17) Houghton Library, Harvard University, ms. Richardson 38, fol. 174v; Aeneis 6, Buchminiatur



18) Valencia, Biblioteca de la Universitat, ms. 837, fol. 161r; Illustration zu Aeneis 6



19) London, British Library, King's ms. 24, fol. 131v; Aeneis 6, Buchminiatur

Gianpiero Rosati Udine

METAFORA E POETICA NELLE METAMORFOSI DI OVIDIO¹

Il filo delle considerazioni che vorrei proporvi si snoda attraverso due episodi delle *Metamorfosi* – l'opposizione delle Minieidi al culto di Bacco nel quarto libro, e la contesa fra Aracne e Minerva nel sesto – che sono accomunati dall'analogia del tema (il contrasto fra la divinità e un mortale, o un gruppo di mortali, che rifiuta di riconoscerne la superiorità) e, dal punto di vista della struttura narrativa, da un'altra analogia, la tecnica della *mise en abyme* (nel primo caso attraverso la metadiegesi, cioè il procedimento del 'racconto nel racconto' con cambio di narratore; nel secondo in forma ecfastica, cioè mediante la descrizione da parte del narratore degli arazzi tessuti dalle due contendenti), che ci dà indicazioni importanti sulla costruzione del racconto e sulla sua stessa interpretazione.

Ma i due episodi delle Minieidi e di Aracne – ed è la ragione per la quale qui li consideriamo – sono accomunati anche dalla descrizione particolareggiata di due tecniche strettamente collegate, o meglio di due fasi dello stesso processo, la filatura della lana e la sua tessitura. Ora, è cosa ben nota che nella lingua e nella cultura greca e latina (ma il fenomeno è condiviso da molte culture, anche al di fuori dell'ambito indoeuropeo) il campo semantico della filatura e tessitura costituisce un ampio serbatoio di metafore per illustrare una serie di concetti connessi alla scrittura e alla composizione poetica. Ed è appunto a questo campo di immagini che qui ci interessiamo, a vedere come Ovidio le impiega sovrapponendo e facendo interferire senso proprio e senso metaforico: perché le *Metamorfosi*, come storia del mondo, e quindi anche della civilizzazione, ci dicono qualcosa anche sulla storia del linguaggio, della sua figuratività e delle sue trappole, delle sue metamorfosi. Questa tendenza a mostrare le ambiguità della lingua, a recuperarne il *proprium* dietro la figura, a ricondurla cioè alla sua letteralità per mostrare i paradossi cui può dar luogo o ricostruire l'eziologia di una metafora, è largamente attiva all'interno del poema: la stessa metamorfosi molte volte (come ha mostrato soprattutto Pianezzola) altro non è che una metafora in forma narrativa, il racconto che spiega le origini di un modo di dire (così, ad es., 1.450 *in frondem crines, in ramos braccia crescunt* nella descrizione di come Dafne si muta in alloro, la metamorfosi serve

¹ Una versione parzialmente diversa di questo lavoro è stata presentata al First Craven Seminar (*Perspectives on Ovid's Metamorphoses. Modern Critical Approaches and Earlier Reception*) tenutosi a Cambridge nei giorni 2-5 luglio 1997 e comparirà nei relativi *Proceedings*.

solo a 'realizzare' le diffuse metafore che fanno delle fronde di un albero la sua 'chioma' e dei rami le sue 'braccia').

Ma vediamo ora più da vicino il primo dei due episodi, la sezione del quarto libro che narra dell'ostilità delle figlie di Minia, re di Orcomeno in Beozia, al recente culto di Bacco, cui esse oppongono la venerazione per Minerva (38). Proprio mentre tutte le donne della città sono impegnate nella celebrazione dei riti orgiastici di Bacco esse, all'interno della loro casa, spregiano quei *commenta sacra* (37) e si dedicano invece alle arti di cui Minerva è dea tutelare, al femminile *utile opus manuum* (39), cioè alla filatura e tessitura. Per ingannare il tempo e la fatica, le Minieidi decidono di accompagnare il lavoro raccontandosi reciprocamente delle storie (39 ss. *utile opus manuum vario sermone levemus / perque vices aliquid, quod tempora longa videri / non sinat, in medium vacuas referamus ad aures*): Ovidio riprende cioè il vecchio tema (già della Circe di Omero) delle filatrici che cantano o raccontano durante il loro lavoro e se ne serve come scena-cornice nella quale incastonare le storie d'amore di questa sezione. Ma come vedremo non solo è attento a mantenere attivo, come generalmente nel corso del poema, un rapporto semantico fra la storia-cornice (l'ostilità al culto di Bacco) e quelle incastonate, ma si preoccupa soprattutto di non lasciare inerte il rapporto fra le due funzioni delle filatrici-narratrici, cioè appunto fra l'azione del filare e tessere e quella simultanea del narrare.

Già in Catullo, il quale nel carme 64 descrive le Parche che, mentre compiono il loro lavoro di filatrici, accompagnano il canto del destino di Achille, è stata individuata – nella marcata simultaneità dei due procedimenti – l'intenzione di suggerire una connessione tra il parlare e il tessere, in linea con un diffuso interesse per la tessitura e i tessuti attraverso tutto il componimento (A. Laird). Ma era stato soprattutto Virgilio, nella scena che fa da cornice all'episodio di Aristeo nelle *Georgiche* (4.333–4 e 345ss.), a creare una situazione molto simile a quella che abbiamo in Ovidio: al centro Cirene, la madre di Aristeo, e attorno a lei, come tante ancelle attorno alla *mater familias*, le ninfe che filano la preziosa lana milesia (largamente rinomata nel mondo antico) mentre una di loro, Climene, racconta affascinanti storie d'amore, gli amori degli dèi – a iniziare dalla notte dei tempi, dal caos primigenio – e fra questi quello (reso celebre da Omero) fra Venere e Marte:

... eam circum Milesia vellera Nymphae
carpebant hyali saturo fucata colore
.....
inter quas curam Clymene narrabat inanem
Volcani, Martisque dolos et dulcia furta,
aque Chao densos divum numerabat amores.
Carmine quo captae dum fuis mollia pensa
devolvunt...

Sul senso e la funzione di questa scena di cornice gli studiosi continuano a interrogarsi: «it is not clear why these nymphs are engaged in wool-working» confessa R. Thomas; ma se si

considera il suo carattere preziosamente alessandrino (al catalogo delle ninfe, coi loro nomi dalla sonorità esotica e preziosa marcata da raffinatezze metriche, farà riscontro ai vv. 363 ss. un catalogo di fiumi – ed è ben noto che sia di un'opera sulle ninfe sia di un'altra sui fiumi era stato autore Callimaco) la connessione fra la filatura della pregiata lana milesia e il racconto dei seducenti miti erotici degli dèi, tra i *mollia pensa* e i *dulcia furta* che nella sequenza del testo virgiliano preludono alla narrazione dell'epillio di Aristeo-Orfeo, può risultare forse meno oscura. In ogni caso, se la narrazione di Climene, che si snoda durante il lavoro di filatura delle ninfe, costituisce – come generalmente si ritiene – un abbozzo delle stesse *Metamorfosi* ovidiane (a... *Chao densos divum... amores*), ancora più marcata risulta l'analogia fra il programma virgiliano e l'episodio ovidiano delle Minieidi: all'analogia situazione-comice (le narrazione durante la filatura) corrisponde – al centro dell'episodio, per bocca di Leuconoe – il racconto dei *dulcia furta* fra Marte e Venere che fa da premessa agli amori di Apollo (171 ss.). L'episodio delle Minieidi sembra cioè sviluppare quello che il testo virgiliano si limita ad accennare come oggetto del canto delle ninfe, un possibile programma poetico suggerito, e fatto desiderare, al lettore ma lasciato ai margini (anche per ovvie ragioni di pertinenza tematica) del poema georgico che l'epillio erotico incipiente (quasi un saggio parziale di quel programma) avvia alla conclusione. Ovidio raccoglie l'invito virgiliano e nelle *chansons de toile* delle Minieidi offre al suo lettore quel programma, ma oltre a dare corpo a quel progetto sviluppa ed esplicita anche il senso del rapporto fra le azioni simultanee del filare-e-tessere e del narrare (senso che lo stesso Virgilio verosimilmente implica: basti solo ricordare che la metafora del 'tessere' poetico è impiegata in maniera trasparente, come rilevava già Servio, alla fine delle *Bucoliche*, nell'immagine del poeta che mentre canta intreccia un cestello di gracili ibischi: *Haec sat erit, divae, vestrum cecinisse poetam, / dum sedet et gracili fiscellam textit hibisco*, 10.70–1).

Le metafore, evidentemente collegate, del filare e del tessere sono infatti fra le più largamente diffuse nel lessico di ambito letterario delle lingue classiche. Se già in Omero l'immagine del «tessere pensieri e parole» (*Il.* 3.212) compare per indicare un discorso concettualmente elaborato e retoricamente efficace, è soprattutto nella lirica greca che si afferma largamente l'immagine del 'tessere poesia', dell'intrecciare parole con arte: è lì insomma che prende corpo per la prima volta quella che è una delle metafore più diffuse nel nostro parlare comune (e quindi non più avvertita come tale, una metafora morta, lessicalizzata), la metafora di testo. Numerose sono le attestazioni che ne troviamo in Pindaro: ὑφαίνω ποικίλου ἄνθημα, frg. 179 Sn.-M.); «tessi presto, mia dolce cetra, come armonia lidia questo canto» (*Nem.* 4.44); ma anche in Bacchilide: «con l'aiuto delle Cariti [...] il tuo ospite ha tessuto l'inno» (ὑφάνας ὕμνον, 5.9) e «per l'opulenta e amabile Atene tessi qualche nuovo canto» (19.8); fino al «racconto intessuto» di Callimaco (μῦθον ὑφαίνόμενον, frg. 26.5 Pf.). Ma oltre all'immagine più specifica del tessere (ὑφαίνω), anche quella dell'intrecciare (πλέκειν, καταπλέκειν) compare a esprimere l'idea della composizione elaborata, dell'arte di mettere insieme le parole: «alla sua deliziosa acqua attingendo intreccerò un inno variato» leggiamo sempre in Pindaro (*Ol.* 6.86–7) e

«intrecciando parole» (*Nem.* 4.94), mentre μυθόπλοκος («che intreccia parole») è l'epiteto che a Eros assegna Saffo (fig. 188 V.).

In latino l'immagine più comune per indicare la composizione poetica è quella del *deducere* (*carmen*), notoriamente tratta dalla tecnica della filatura: commentando una l'occorrenza forse più celebre della metafora – le parole con cui Apollo, nel proemio programmatico della sesta ecloga, dissuade il poeta Virgilio dal cantare epicamente *reges ei proelia* ammonendolo piuttosto a un genere poetico *tenuis*, meno ambizioso (4–5 *pastorem, Tityre, pinguis / pascere oportet ouis, deductum dicere carmen*) – Servio annota: *translatio a lana, quae deducitur in tenuitatem*. L'azione del *deducere filum* (in greco κατάγειν τὸν στήμονα) consiste nel 'tirar giù' il filo dalla massa di lana cardata e raccolta sulla conocchia (*colus*) da dove la filatrice lo trae dandogli forma mediante la torsione impressa dalle dita e avvolgendolo sul fuso: dalla massa ancora informe dei filamenti il lavoro paziente e accurato della filatrice estrae cioè qualcosa, appunto il filo, che ha forma e continuità, e costituisce la necessaria premessa della *tela*, del tessuto, che rappresenta il risultato finale e compiuto dell'intero processo.

La metafora del *deducere carmen* sembra imporsi in età augustea (numerose le occorrenze da Orazio a Virgilio a Properzio allo stesso Ovidio) per indicare o l'elaborazione di poesia 'sottile', raffinata (in opposizione a generi ambiziosi e altisonanti: si pensa soprattutto al proemio della sesta ecloga), o il comporre poesia in senso generico (oltre che in varie occorrenze oraziane e properziane ad es. in *trist.* 1.1.39 *carmina proveniunt animo deducta sereno*; anche in *Hor. epist.* 2.1.225 *tenui deducta poemata filo* a qualificare la raffinatezza della poesia è l'epiteto, mentre il *deducta* ne indica semplicemente la composizione) oppure, più spesso, soprattutto il comporre testi narrativi. Questa potenzialità semantica è ben comprensibile: se infatti da un lato, come abbiamo visto, l'immagine del filare, come operazione accurata, implica l'idea del lavoro preciso e meticoloso, raffinato (fra i tratti comunemente rilevati c'è la *levitas* del pollice che tratta la lana), dall'altro la lunghezza del filo che esce dalle mani della filatrice suggerisce l'idea della continuità e dell'estensione, di un prodotto che si materializza progressivamente via via che il lavoro si protrae. È insomma l'idea di sequenza – un'idea particolarmente adatta alla poesia epica e narrativa – che prevale nell'immagine del *deducere* (come ad es. nel programma di Stazio all'inizio dell'*Achilleide*, che si prefigge di *tota iuvenem deducere Troia*, 1.7), l'idea implicita anche nel progetto di *carmen perpetuum* che nel proemio delle *Metamorfosi* il poeta chiede agli dèi appunto di *deducere* (1.4).

L'attribuzione alle Minieidi (come poi vedremo anche nell'episodio di Minerva e Aracne) del ruolo sia di filatrici che di tessitrici associa nelle stesse persone due funzioni che nella realtà sociale del mondo antico sono per lo più distinte: il lavoro della filatura era generalmente assegnato ad ancelle, e anzi a quelle addette alle mansioni più basse (cfr. ad es. *Petr.* 132.4 *omnes quasillarias familiaeque sordidissimam partem*), mentre la tessitura era attività abituale di regine e donne di alto rango (Elena, Andromaca, Penelope, Circe e Calipso, Tanaquilla). Mentre per la filatura era anzitutto richiesta la resistenza necessaria a un lavoro assiduo ed estenuante, alla tessitura si associa un livello superiore di competenza

tecnica e di gusto estetico: se da una buona filatrice (il cui lavoro è preliminare e funzionale a quello della tessitrice) si esige cioè che il filo sia regolare e continuo, che abbia compattezza e tenuta, alla tessitrice si accredita una capacità espressiva e una creatività di tipo artistico.

Le Minieidi – diversamente dalle ninfe virgiliane nelle *Georgiche* (dove l'unica narratrice è Climene, che non fila, mentre filano invece le dodici che la attorniano: cfr. vv. 245 e 348–9) – riuniscono invece insieme le due funzioni di filatrici-narratrici; oltre a ciò, non si limitano all'azione del filare (*deducere filum*) ma portano a compimento l'intero processo (*aut ducunt lanas aut stamina pollice uersant / aut haerent telae ... / e quibus una leui deducens pollice filum...*, 4.34 ss.): prima provvedono a cardare la lana, poi la filano e quindi si occupano della *tela*, procedono cioè alla tessitura, realizzando tutto il percorso che va dalla lana grezza al tessuto. L'attribuzione alle tre sorelle della doppia funzione non sembra un dettaglio trascurabile, ma credo che voglia marcare proprio il parallelismo fra le due azioni, il procedere simultaneo del filare-e-tessere e del narrare: si veda l'insistenza con cui Ovidio rileva la sincronia dei due percorsi, quello verbale e quello della filatura, nel caso della prima, anonima, sorella, che dopo lunga esitazione nella scelta del soggetto si accinge a narrare la storia di Piramo e Tisbe:

Hoc placet; hanc, quoniam vulgaris fabula non est,
talibus orsa modis lana sua fila sequente (53–4),

dove il dipanarsi (*sequi*) del *filum* di lana suggerisce il contemporaneo dipanarsi del filo narrativo. La stessa esitazione, con analogo ricorso alla tecnica della preterizione (stavolta messa in bocca alla stessa narratrice, anziché riferita in discorso indiretto), viene messa in scena anche nel raccordo che introduce il racconto di Alcithoe, e anche per lei viene rilevata la simultaneità fra l'atto della tessitura e il processo narrativo che prende avvio:

Poscitur Alcithoe, postquam siluere sorores.
Quae radio stantis percurrrens stamina telae
'vulgatos taceo' dixit 'pastoris amores...' (274–6)

Il parallelismo fra il 'correre' delle parole di Alcithoe (e si ricordi che Alcithoe vuol dire «dalla corsa veloce», «gagliarda nella corsa») e quello del *radius*, della navetta, che nel suo continuo va-e-veni innesta i fili della trama su quelli dell'ordito suggerisce l'idea del testo narrativo come *textus*, come intreccio fra una serie di fili verticali e una di fili orizzontali, come innesto cioè della trama sull'ordito.

L'immagine del 'tessuto' narrativo intrecciato dalle tre sorelle, che all'azione del filare e tessere accompagnano quella simultanea del racconto, è suggerita fin dall'inizio, dalla proposta che la prima narratrice rivolge alle altre: *utile opus manuum vario sermone levemus* (v. 39); l'origine di *sermo* da *sero*, «intreccio», è infatti chiara alla coscienza linguistica degli antichi (Varr. *ling.* 6.64 *sermo, opinor, est a serie, unde certa; etiam in vestimento sartum, quod comprehensum: sermo enim non potest in uno homine esse solo, sed ubi oratio cum*

altero coniuncta) e spesso esplicitata dalla diffusa figura etimologica *sermones serere*. Ed è notevole che l'idea del 'tessuto' narrativo sia qui puntualmente richiamata proprio nei punti di raccordo del 'testo', nei suoi 'nodi', cioè ogni volta che una delle tre narratrici prende la parola, là dove appunto sull'ordito si innesta la trama: *talibus orsa modis* al v. 54, dove la prima sorella inizia il racconto di Piramo e Tisbe; *orsa est dicere* introduce quello di Leuconoe a 167 s.; mentre a 275 Alceioe inizia a narrare *radio stantiis percurrens stamina telae*. L'epicismo *orsa est* è piuttosto raro nelle *met.*: ma è notevole che, se si esclude 5.300 (dove è opportunamente riferito a una Musa), delle altre tre occorrenze due si trovino all'interno dell'episodio delle Minieidi e la terza nell'episodio di Aracne (6.28); cioè in contesti in cui il tema del tessere è assolutamente centrale. Perché il senso proprio e letterale di *ordior* è appunto quello dell'iniziare la tela: Plinio (*nat.* 11.22) ci dice che le api *struunt exorsae a concameratione alvi textumque velut a summa tela deducunt* e che il ragno (11.80) *orditur telas*. Pur essendo generalmente oscurato dall'uso, la metafora dell'*ordiri* un discorso o uno scritto, del comporre appunto un 'testo', viene spesso recuperata alla coscienza linguistica nella sua accezione propria e originaria (Plin. *nat.* 25.132 *singulis corporum morbis remedia subtexemus, orsi a capite*); la metafora dell'*ordiri* testi letterari poi sarà ampiamente valorizzata nella poesia tarda: così in Ausonio leggiamo (*Technop.* praef.): *ludicrum opusculum texui, ordiri maiuscula solitus*; e in Venanzio Fortunato: *stamina psalterii lyrico modulamine texens / versibus orditum carmen amore trahit* (*carm.* 2.9.54); o ancora: *ut ordiretur una tela simul poesis et pictura* (*carm.* 5.6.7, nella prefazione di un carme figurato; per l'immagine dell'intreccio fra asse verticale e asse orizzontale nella tecnica degli acrostici cfr. Cic. *De divin.* 2.112 *ex primo versu cuiusque sententiae primis litteris illius carmen omne praetexitur*). Lo stesso vale per *exordium* e anche per *ordo*, un termine di larghissimo impiego in ambito letterario, e specialmente in testi narrativi (ad es. *met.* 5.335; 7.520; 9.5; 14.473); lo stesso Ovidio ne recupera il senso proprio in connessione con l'idea del 'tessere' in *met.* 15.249 *idemque retexitur ordo* (cfr. anche Apul. *met.* 9.17.2 *ordine mihi singula retexe*).

Sarebbe lungo fare un elenco, anche sommario, delle metafore derivate dal campo semantico della filatura-tessitura che i greci e i latini usano in ambito letterario. Per lo più, com'è ovvio, si tratta di metafore largamente logorate dall'uso, cioè di metafore morte, non avvertite più come tali; eppure non di rado si coglie l'intenzione di riscoprire tali metafore, ridare ad esse un senso e un'efficacia vitali. Cicerone, ad es., impiega normalmente l'immagine del 'tessere' per indicare la costruzione di un discorso, e talvolta lo fa, in tutta evidenza, proprio con l'intento di rivitalizzare una metafora morta: *pertexe modo [...], Antoni, quod exorsus est* dice Crasso in *De orat.* 2.145; e poco più avanti: *ante exorsa et potius detexta prope retexantur* (158); mentre altrove usa *intexere* per indicare più specificamente la composizione letteraria (*Att.* 13.12.3 e 22.1). Talora fa invece ricorso a un'espressione greca tratta dallo stesso ambito per indicare un'esposizione minuta, accurata: *κατὰ μίτον τὰ πράγματ' ἐκλογίζομαι* leggiamo in un frammento di autore comico (Pherecr. *CAF* I 146.7) e Polibio parla della disposizione in ordine cronologico delle sue *Storie* come di «quaranta libri tessuti *κατὰ μίτον* (*κ. μ. ἐξυφασμέναι*», 2.32.2). In una lettera ad Attico (14.16.3)

Cicerone dice infatti di aver chiesto a un altro corrispondente *ut mihi κατὰ μίτον scriberet* (cioè 'per filo e per segno', come diciamo noi con un'altra metafora tratta dallo stesso ambito, o forse più esattamente dal lavoro del sarto: si ricordi del resto il petroniano *ab acia et acu omnia mi exposuit*, 76); mentre in *De orat.* 2.93 parlando di alcuni oratori greci dice che, rispetto a Pericle, erano *paulo uberiore filo*. Per indicare la trattazione di un argomento Lucrezio impiega il nesso *pertexere dictis* (1.418 e 6.42), e largo uso della metafora del *texere* fa Quintiliano, che, oltre a parlare di *dicendi textum tenue* (9.4.17) e molto spesso di *contextus*, usa più volte quest'ultimo combinandolo nel nesso, doppiamente metaforico, *sermonis contextus* (8.2.14; 3.38; 6.22; 10.7.13), mentre conosciamo l'uso di πέπλος come titolo di opere letterarie.

L'autore del *Sublime* (15.5) parla di «pensieri inelaborati e per così dire come la lana non cardati e ammorbiditi (ποκοειδεῖς ... καὶ ἀμαλάκτους)»; è lo stesso concetto che il latino esprime comunemente con *rudis*, un termine che ha una larga diffusione in ambito critico-letterario: *rudis* può essere l'artefatto non elaborato, l'opera d'arte non rifinita (Quint. *inst.* 2.19.3 *Parium marmor mallem rude: at si illud idem artifex expolisset...*; Ov. *ars* 1.111 *rudem praebente modum tibicine Tusco*), ma è anche, comunemente, un componimento poetico incompiuto o non limato, non perfezionato (*trist.* 1.7.22 *adhuc crescens et rude carmen erat*; 39 *rude carmen*; Mart. 9.11.11 *versu dicere non rudi volebam*). Per dirla con Festo (p. 322 L.) *rudis* è *omnis fere materia non deformata sicut vestimentum rude, non perpolitum*, e in modo particolarissimo lo è la lana: è la massa di lana non ancora filata e nemmeno cardata (Ov. *her.* 3.78 *quae tantum lanas non sinat esse rudes*; *met.* 6.19 *rudem primos lanam glomerabat in orbes*; *ars* 2.220 *lanas excoluisse rudes*; Manil. 4.130 *nunc glomerare rudis...lanas*; Stat. *Ach.* 1.581 *tenuare rudes attrito pollice lanas*, etc.). La prima operazione che si compie sulla lana ancora grezza è infatti la cardatura (*carpere, trahere*, o il poetico *mollire*): è l'operazione del *carminare* (Isid. *orig.* 1.39.4 *lanam, quam purgantes discerpunt, carminare dicimus*), quella che si realizza mediante lo strumento detto *carmen*, che permette di ammorbidire la lana preparandola per la filatura (curioso che Uguccione da Pisa nelle sue *Derivationes* glossi il senso di *carminare* come *carmina facere*).

L'impiego di metafore derivate dall'arte del filare e tessere è insomma antico e largamente diffuso in ambito letterario: un intero campo semantico che ruota attorno all'idea del testo (scritto o verbale) come intreccio, come *textus*. Può essere interessante, in proposito, un esempio di come un altro scrittore latino particolarmente attento alle etimologie e alla rivitalizzazione delle metafore, e anche lui autore di *Metamorfosi*, cerchi di rinfrescare la coscienza linguistica di tale *imagery*: alle sorelle di Psiche che tramano l'inganno ai suoi danni (qui viene riattivata la metafora del tessere inganni, che ha anch'essa una lunga storia alle spalle) Apuleio mette in bocca queste parole (*met.* 5.16.5): *exordio sermonis huius quam concolores fallacias adtexamus*, dove giustamente Kenney osserva che «their metaphor exploits the literal and figurative senses of *exordium*, *concolor* and *adtexo*» (ma, aggiungerei io, anche di *sermo*).

Ma rispetto alla 'riscoperta' della metafora nei vari autori che abbiamo visto Ovidio va oltre: con l'episodio delle Minieidi vuole non solo rivitalizzare quella che ormai è una metafora morta, non avvertita più come tale, ma anche illustrarla, metterla in scena, darle una forma narrativa che insieme è anche il suo *aition*: le *Metamorfosi* sono a loro modo una storia del mondo, e anche della civilizzazione (non si fa cenno all'arte del filare e tessere prima dell'episodio delle Minieidi), e quindi contengono una serie di 'miti di fondazione', non solo della realtà ma anche del linguaggio, del linguaggio figurato. L'episodio delle Minieidi è quindi una illustrazione della metafora del *deducere carmen* (1.4), della corrispondenza fra il 'filo' della narrazione continua e quello che ininterrottamente esce dalle mani della filatrice, ma anche della metafora di 'testo', del testo come intreccio, come *textus*: il processo che accompagna in parallelo l'atto narrativo delle Minieidi è l'intero processo che va dal cardare la lana al filarla al tesserla (34 s. *aut ducunt lanas aut stamina pollice versant / aut haerent telae*), cioè l'elaborazione di un materiale grezzo e informe in un prodotto artisticamente rifinito: il lettore è invitato a seguire, attraverso la descrizione dei due processi simultanei, le analogie che fra di essi intercorrono, a vedere come l'arte della filatura-e-tessitura e quella della scrittura poetica siano entrambe prodotte della pazienza, della meticolosità, della leggerezza e dell'esattezza del dettaglio. Una specie quindi di apologo sull'arte della narrazione come tessitura, sulle analogie fra le due tecniche, tali da portare a una loro identificazione metaforica e dar vita a una serie di immagini tratte dall'arte tessile che definiscono un intero campo semantico del lessico critico-letterario. Abbiamo già detto che talvolta nel poema la metamorfosi altro non è che una metafora in forma narrativa (raccontare una metamorfosi «is to make flesh of metaphors»: L. Barkan), cioè il racconto di come abbia avuto origine un traslato, delle analogie che intercorrono fra due realtà distinte, analogie che giustificano una loro identificazione linguistica attraverso la metafora: qualcosa di simile sembra costituire l'episodio delle Minieidi che filano e raccontano insieme, episodio che costituisce una delle scene archetipiche del raccontare storie.

La stessa intenzione emerge dalla storia di Aracne, altra 'metafora' della metafora del comporre poesia: la metamorfosi in ragno di Aracne, la tessitrice così abile nella sua arte da non risultare inferiore a Minerva, sembra la messa in scena di un intero repertorio di immagini che assimilano l'arte del fare poesia all'arte meticolosa e raffinata del ragno. Il ragno è l'animale che *pede... gracili deducit ... filum* (Ov. *am.* 1.14.7; Plin. *nat.* 11.83 *subitque pariter ac fila deducit*), che suscita stupore e ammirazione per la raffinatezza della tela che tesse (Catull. 68.49 *tenuem texens ... telam*; Plin. *nat.* 11.80 *tam tereti filo et tam aequali deducit stamina*); e quello che Aracne fornisce – prima nella descrizione che il narratore fa della sua destrezza e poi nella tela che esce dal lavoro delle sue dita (quelle che diventeranno i suoi *exiles digiti* di ragno, v. 142) – è notoriamente un saggio di arte raffinata, di estetica 'alessandrina' (lo stesso richiamo al *Livor* a 130 sollecita implicazioni callimachee). Se insomma da un lato la competizione fra Aracne e Minerva è «an allegorical complement» (B. Harries) alla gara poetica fra le Pieridi e le Muse nel quinto libro, per altro verso lo è anche dell'episodio delle Minieidi nel quarto: come l'episodio delle Minieidi

illustra la metafora del *deducere* nella sua accezione 'narrativa', quello di Aracne la illustra soprattutto nel senso del *deductum... carmen* della sesta ecloga, cioè come poesia *tenuis*, raffinata.

È nell'intero blocco narrativo dei libri 4–6 che il tema della creazione letteraria, con il ricco repertorio di immagini e metafore che lo rappresentano, viene quindi ampiamente esplorato e illustrato. Anche nel caso di Aracne viene descritto l'intero processo di lavorazione della lana, dalla cardatura (vv. 19–21) alla filatura (22) alla tessitura (23 *pingebat acu*, e poi soprattutto la descrizione simultanea del lavoro delle due rivali ai vv. 54–69), ma qui l'ammirazione del narratore, così come di coloro che accorrono da lontano a vedere lo spettacolo di destrezza della tessitrice, è diretta soprattutto alla *tenuitas*, alla grazia e finezza della tela che esce dalle mani dell'artista:

nec factas solum vestes, spectare iuvabat
tum quoque, cum fierent: tantus decor adfuit arti,
sive *rudem* primos lanam glomerabat in orbes,
seu digitis subigebat opus repetitaque longo
vellera *mollibat* nebulas aequantia tractu,
sive *levi teretem* versabat pollice fusum,
seu pingebat acu; scires a Pallade *doctam*

.....
haud mora, constituunt diversis partibus ambae
et *gracili* geminas intendunt stamine telas:
tela iugo vincta est, stamen secernit harundo,
inseritur medium radiis subtemen acutis,
quod digiti expediunt, atque inter stamina ductum
percusso paviunt insecti pectine dentes.
Utraque festinant cinctaeque ad pectora vestes
braccia *docta* movent, studio fallente laborem (6.17–23; 53–60)

L'assimilazione tra l'attività di Aracne-*aranea* e quella del poeta si realizza appunto attraverso la metafora del filare-e-tessere: termini come *tenuis* (62 *tenuēs parvi discriminis umbrae*; 127 *tenui circumdata limbo*, nella 'firma d'autore' della tela di Aracne), *gracilis* (54), *levis* (22), *mollis* (21) sono notoriamente i corrispettivi latini dell'estetica callimachea della λεπτότης, così come a quell'area appartiene il verbo che rileva l'abilità dell'artista nel *deducere* un'antica storia (69 *et vetus in tela deducitur argumentum*). Nella storia di Aracne dunque Ovidio non si limita a realizzare una inerte diffusa identificazione di tessitura e composizione poetica, ma riconduce il campo metaforico del λεπτός alle sue lontane origini, che (come ha mostrato E. Reitzenstein) vanno appunto individuate nella sfera linguistica dell'arte tessile (così come sembra vi debbano essere ricondotte anche quelle del corrispettivo latino *tenuis*). Lungi dall'essere quindi (com'è stato erroneamente affermato) linguisticamente estranea alla metafora di testo, la storia ovidiana di Aracne ne è anzi l'illustrazione narrativa

più compiuta, e costituisce addirittura una sorta di *aition* della metafora stessa: la storia mostra come dalla abilissima tessitrice-artista nasce, attraverso la metamorfosi, e una volta per tutte, il ragno; ma mostra anche come dal ragno, dalla sua attività di esemplare destrezza, nasce la metafora del filare/tessere un testo, cioè come l'attività del ragno diventa l'emblema del *gracili conectere carmina filo* (Colum. 10.227), della finezza di elaborazione necessaria alla composizione poetica.

Oltre ad essere l'arte della raffinatezza e leggerezza, quella del ragno è anche l'arte della pazienza e della meticolosità (Front. *Laudes neglegentiae*, p. 219, 6–8 v.d.H. *texendi vero araneas diligentiores esse quam Penelopam ullam vel Andromacham*), ed è l'*ars* forse più *docta* e ammirata nell'intera sfera animale: *Non vides quam nulli mortalium imitabilis illa aranei textura, quanti operis sit fila disponere, alia in rectum inmissa firmamenti loco, alia in orbem currentia ex denso rara, qua minora animalia, in quorum perniciem illa tenduntur, velut retibus implicata teneantur? Nascitur ars ista, non discitur.* (Sen. *epist.* 121.22–3); un'arte naturale, un talento che non si può apprendere da altri, come la stessa Aracne aveva osato affermare di fronte a Minerva (6.23 s. *scires a Pallade doctam. / Quod tamen ipsa negat...*). La tela che il ragno tesse funge anzi da emblema della perfezione nell'arte tessile: ἔργον ἀραχνάων, definisce in Callimaco (*Hec.* 42.6 H.) il raffinato tessuto di un mantello; e Plutarco afferma che la tela del ragno, ammirevole per la finezza del filo, è un modello di perfezione per le stesse tessitrici (*Mor.* 966 e ἱστῶν γυναιξὶ ... ἀρχέτυπον): è da questo animale, del resto, che secondo Democrito l'umanità ha appreso l'arte della tessitura.

Non è Ovidio a inventare la storia della contesa fra Aracne e Minerva (Virgilio, *georg.* 4.246 s., ne attesta la conoscenza e – come prova l'ellitticità della citazione – la diffusione nella cultura ellenistica), ma è lui a fare della storia di Aracne un mito di fondazione della metafora del filare-e-tessere poetico e di quella, conseguente come una sua esplicitazione, che assimila il poeta a un ragno. Non sappiamo se l'immagine fosse presente nella lingua greca (ma è probabile, almeno se si riconosce il valore poetologico di Teocrito 16.96–7 e Filostrato, *Imag.* 2.28); in ogni caso ne abbiamo un'attestazione clamorosa da parte del poeta del *Culex* nel suo proemio programmatico:

Lusimus, Octavi, gracili modulante Thalia
atque ut araneoli tenuem formavimus orsum;
lusimus: haec propter culicis sint carmina docta,
omnis et historiae per ludum consonet ordo... ([Verg.] *Culex* 1–4)

Una rete metaforica davvero di prodigiosa abilità quella che il poeta-ragno intesse in questo proemio (*gracili, tenuem, orsum, ordo*), e certo la più adatta come programma per 'intrappolare' un *culex*, una zanzara. Ma se l'autore del *Culex* può presentarsi ed agire da poeta-ragno, può farlo soprattutto grazie a Ovidio, che aveva illustrato la metafora 'realizzandola' in forma narrativa, e aveva ridato vitalità e senso a un campo metaforico ormai logoro e inerte, ne aveva riscoperto le origini e le motivazioni.

Asko Timonen (Turku)

FEAR AND VIOLENCE IN VALERIUS FLACCUS' *ARGONAUTICA*

Considering the Flavian epic, some scholars have criticized it for nostalgia, escapism, meaninglessness, and for its „dinosaurian” form.¹ I prefer personally to take the more positive and broad-minded view of the *Cambridge History of Classical Literature* which writes about Valerius Flaccus as follows:

„Valerius wished to show humanity in a broad historical perspective. He envisaged the whole process of reality as divine, whether manifested in individual, in nation or in the *mundus*.”

The writer of this appraisal does not, however, set Valerius on a pedestal; he goes on to say that Valerius did not succeed in his aims.²

To „save one's skin”, according to the scholars through nostalgia, escapism and meaninglessness, was understandable for Roman writers under the Flavian Emperors – in particular under Domitian who for a time violently repressed the freedom of speech of the educated. On the other hand, we also quite understand the satirist Juvenal's puns directed against the Flavian authors of epic who, in his opinion, closed their eyes to the wickedness

¹ R. M. OGILVIE, *Literature and Society*, Brighton 1980, 223: „The *Punica* and the *Argonautica* are nostalgic works of escapism. To a classical scholar they are of interest for their technique and language, but they have nothing to say. They are the fruits yet again of an educational system that encouraged facility in composition.”; K. QUINN, *Texts and Contexts. The Roman writers and their Audience*, London 1979, 58: „In the hands of Silius, Statius and Valerius epic was what it had been for the poetasters of the Augustan Age: a meaningless, precious exercise for essentially uncreative talent [...] the epic poet devoted to the stylistic perfection of his dinosaur could at least feel he had substituted craftsmanship for social function.” Silver Latin epic has also been criticised for its propensity for excess; for this discussion, see D. HERSHKOWITZ, Patterns of madness in Statius' *Thebaid*, *JRS* 85 (1995) 52.

² D.W.T.C. VESSEY, Flavian Epic, in E.J. Kenney and W.V. Clausen (edd.), *Cambridge History of Classical Literature, II Latin Literature*, Cambridge 1982, 590. Also R.W. GARSON 1964 (below n. 6) 277, said, in my opinion, to the point: „...if Valerius' detractors took the trouble of reading it [the poet's account of Pelias' grief, the suicide of Aeson and Alcimede, and their descent to the Underworld] without bias, they would at least concede that it is a competent piece of epic writing, lacking neither colour nor human interest.”

the political reality of recent history. Putting it explicitly in his first satire, he says that it was best to leave unmentioned the name (of the political reality): ...*cuius non audeo dicere nomen*, and to think before declaration of war: *tecum prius ergo voluit haec animo ante tubas*.⁴

The question of the political and ideological import of the Flavian epic generally, or of the details in individual works,⁵ is on the whole a complicated one. Furthermore, we have perhaps come to politicize too much the import of Roman literature. One thing is sure: every ancient text reflects ancient thinking about what humanity is, irrespective of its aesthetic value, originality and primary purpose – political, social or pure literary. I would like to suggest that this might well be true also in the case of Valerius Flaccus' *Argonautica*.⁶

My chief concern in the present paper⁷ is with two phenomena of frequent occurrence in the *Argonautica*, namely fear and violence. What understanding can they provide for a reader about humanity presented in the form of epic? I approach this subject through excerpts⁸ which, in my opinion, exemplify the following features of the concepts of fear and violence: the dramatization of text by descriptions of collective fear, woman's (Alcimedea's and Medea's) and man's (Aeson's and Jason's) behaviour in the face of suffering and death, and lastly, the combination of fear and violence presented in the characters of powerful leaders, such as Pelias, Aetes, Perses, Cyzicus and Jason.

Fear and courage: The Argonauts

There is no doubt that the Argo, *ratis fatidica*⁹, will be a bold ship (1, 1–4):

prima deum magnis canimus freta pervia natis
fatidicam ratem, Scythici quae Phasidis oras

⁴ *Sat.* 1, 153 and 168–169.

⁵ For interesting discussions about possible allusions to the Flavian emperors in Valerius Flaccus: M.A. MALAMUD and D.T. McGUIRE jr, Flavian Variant: Myth. Valerius' *Argonautica*, in: A.J. Boyle (ed.), *Roman Epic*, London 1993, 210–212; P.R. TAYLOR, Valerius Flavian *Argonautica*, *CQ* 44 (1994) 212ff. On Stoicism in Flavian epic: M. BILLERBECK, Stoizismus in der römischer Epik neronischer und flavischer Zeit, *ANRW* II, 32.5. (1986) 3116ff.; on suicide reflecting contemporary Stoic debate: D.T. McGUIRE, Textual strategies and political suicide in Flavian epic (Valerius Flaccus I, 695–850), *Ramus* 18 (1989) 21–45.

⁶ Most valuable studies for my view in the present work on the *Argonautica* have been R.W. GARSON, Some critical observations on Valerius Flaccus' *Argonautica*, I and II, *CQ* 14, 2 (new series) 1964, 267–279 and *CQ* 15, 1 (new series) 1965, 104–120; ID. Valerius Flaccus the poet, *CQ* 20, 1 (new series) 1970, 181–187; M. Korn, H.J. Tschiedel (hrsg.), *Ratis omnia vincet: Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus* (Spudasmata 48), Hildesheim 1991.

⁷ An abridged draft was delivered at the JATE during the conference *Epik durch die Jahrhunderte* on 3rd October 1997. I am grateful, in particular, to Ibolya Tar for her kind invitation. My thanks go to Gianpietro Rosati (Udine), György Karsai (Pécs), Attila Ferenci (Budapest), Veli-Matti Rissanen (Turku) and Riikka Hälikkä (Turku) for their comments, and interest in my project. Michael Pickering, at the Department of English of University of Turku, is acknowledged for revision of the language of the manuscript. Needless to say, any errors in this paper remain mine.

⁸ The text version: J.H. Mozley (Loeb).

⁹ For this epithet, see VESSEY 1982, 581.

ausa sequi mediosque inter iuga concita cursus
rumpere, flammifero tandem consedit Olympo.

In scholarly literature, the Argo is interpreted as the first ship to dare to enter the new environment, as well as a prophetic one symbolizing the poet as *vates*.¹⁰

In spite of their misgivings over the dangers of voyage, the Greek heroes of the *Argonautica* are not lacking in courage and readiness to go to sea. The behaviour of Acastus, King Pelias' young son, exemplifies the vigorous atmosphere at the port of sailing (*Arg.* 1, 173–183):

nec passus rex plura virum „sat multa parato
in quaecumque vocas; nec nos,” ait, „optume segnes
credideris patriisve magis confidere regnis
quam tibi, si primos duce te virtutis honores
carpere, fraternae si des ad crescere fama.
quin ego, nequa metu nimio me cura parentis
impediat, fallam ignarum subitusque paratis
tunc adero, primas linquet cum puppis harenas.”
dixerat; ille animos promissa talia laetus
accipit et gressus rapidos ad litora vertit.

The Argonauts, full of eagerness and joy,¹¹ crowd around the ship obeying the admonitions of their leader Jason, the *ductor Aesonius* (1, 184–186). The enthusiasm and the great optimism is, however, temporarily broken off during the sacrifice. Mopsus, the *sacer vates* (one of the Argonauts), speaks in a voice *horrenda viris* (1, 210) and leads the reader with his threatening and daunting prophecies into the world of suspense which continues throughout the whole of Valerius' work: the literary dramatization of human fear and the description of individual strategies of overcoming it.

The first book of the *Argonautica* is one of encouragement and motivation. It is also a book of discussion of principle: the problem of the origin of good and evil in human destinies is raised, as well as the rationality and sense of the given enterprise of the Argo. Mopsus' speech clearly inspires the Argonauts with fear, whereas two of them, Idmon and Jason, try to infuse courage into the crew. Despite a divination of his own misfortune,¹² Idmon, *non pallore virens, non ullo horrore comarum terribilis, plenus fatis Phoeboque quieto*, answers to Mopsus' prophecies (*Arg.* 1, 234–238):

¹⁰ M. DAVIS, *Ratis audax: Valerius Flaccus' bold ship*, *Ramus* 18 (1989) 46–73, also in A.J. BOYLE (ed.), *The Imperial Muse: Flavian Epicist to Claudian*, Bendigo 1990, esp. p. 47, followed by MALAMUD and McGUIRE jr. 1993, 196.

¹¹ *Arg.* 1, 188: *tum laeti statuunt aras*; cf. 1, 271–272: *omnibus inde viae calor additus: ire per altum / magna mente volunt*.

¹² *Arg.* 1, 238–239, note also 1, 360–361.

„quantum augur Apollo
 flammaque prima docet, praeduri plena laboris
 cerno equidem, patiens sed quae ratis omnia vincet.
 ingentes durate animae dulcesque parentum
 tendite ad amplexus.”

Jason encourages his comrades in the same way, but his speech implies also an apology (Arg. 1, 244–246):

„non mihi Thessalici pietas culpanda tyranni
 suspective doli: deus haec, deus omine dextro
 imperat.”

The words anticipate the problem of Jason: how to reconcile fears and the motivation of his men with the ambitions of the tyrants and, also, with his own.¹³ As Mopsus' divination is realized, the Argo will face violence, accidents and death. The men are momentarily filled with fear of the stormy sea and the unknown,¹⁴ and even of the ominous silence, as in the second book: *ipsa quies rerum mundique silentia terrent / astraque et effusis stellatus crinibus aether* (Arg. 2, 41–42). The first night at sea is the situation „when the Argonauts are at their lowest point psychologically” as one scholar relevantly remarks.¹⁵ The first storm is the touchstone of the crew's mental capacity.¹⁶ To be afraid of the unknown sea – the men believe that the sea is forbidden for them¹⁷ – provides a special setting for the *Argonautica*. The descriptions of the fear of a group accentuate the high courage of men who have to prepare themselves for something of which they have no earlier experience. The Argonauts gain mastery, again and again, over their fears of the *loci horridi*.¹⁸

¹³ For this tension, see later Arg. 2, 369ff.; 7, 26 *at sua longarum Minyas iam cura viarum / admonet*, and the discussion concerning Medea in 8, 385ff.: *at Minyae tanti reputantes ultima belli / urgent et precibus cuncti fremituque fatigant / Aesoniden...*; Jason's thirst for glory comes up already in Arg. 1, 64–90, noted by GARSON 1964, 279.

¹⁴ Arg. 1, 620–621: *qui tum Minyis trepidantibus horror / cum picei fulsere poli pavidamque coruscae / ante ratem cecidere faces*; 1, 633: *haec iterant segni flentes occumbere leto*; 1, 635: *miscent suprema paventes*; cf. Arg. 2, 368–369: *longus coeptis et fluctibus arcet / qui metus*, and Arg. 4, 188: *et pavor et monstri subiit absentis imago*; 4, 693: *conclamant Minyae...*; 4, 703 (of Jason himself): *nec vero ipse metus curasque resolvere ductor*.

¹⁵ J.E. SHELTON, The Storm scene in Valerius Flaccus, *CJ* 70 (1974–75) 16.

¹⁶ *Ibid.*, 22.

¹⁷ Arg. 1, 627–628; SHELTON 1974–75, 15–16.

¹⁸ *Loci horridi* are not, however, the most alarming trial for the crew, see Arg. 5, 296ff. for Valerius' description about the atmosphere during the night before meeting Aeetes: ... *tristior at nunquam tantove paventibus ulla / nox Minyis egesta metu...* (On terrible scenes and their influence by the *Aeneid* in the *Argonautica*, see E. POLLINI, *Il locus horridus in Valerio Flacco, Orpheus* 7, 1986, 21–39.).

Woman's and man's fear: Alcimedede and Aeson

The scene at the port of sailing raises the question of the different roles of the women¹⁹ and the men in epic poetry.

Jason's mother Alcimedede stands at the head of *trepidat matres*. She falls into a rage at the departure of the Argo (*Arg.* 1, 317–319):

vox tamen Alcimedede planctus super eminet omnes:
femineis tantum illa furens ululatus opstat,
obruit Idaeam quantum tuba Martia buxum.

Alcimedede's „furious fear” arises firstly from her opinion that Jason does not deserve the hardships which await him. Secondly, she is uncertain of the mothers' ability to appease the sea by their prayers. Thirdly, Alcimedede actually confesses that her own fear will last long, but she is not sure whether she can endure it if Jason should lose his life.²⁰ In this context, *illa furens*, indicates that Alcimedede divines, as it were spontaneously (naturally), the disasters awaiting the voyage.²¹ In her speech to her son, Alcimedede peeks at the dark side of the future, feeling at the same time a shade of self-pity in her motherly devotion towards her son.

Aeson's behaviour is just the opposite. Being stronger than Alcimedede, he encourages his son (*Arg.* 1, 335–336):

talibus Alcimedede maeret; sed fortior Aeson
attollens dictis animos: ...

The grieving Alcimedede does not, however, lack courage. The women in the *Argonautica* clearly manifest their fears more open-heartedly than the men, but still they bravely let their sons sail.²² Their loud submission in the world of heroes indicates, in my opinion, their courage. They dare to accept the adversities and the failures awaiting the enterprise. Therefore they do not oppose the sailing itself – an act which could be considered shameful.

The portrait of Alcimedede reflects, on the other hand, what the ancients obviously thought typical of female behaviour: not to keep fear in one's inmost heart, not to control

¹⁹ For females in the Flavian epic, see A. LA PENNA, *Tipi e modelli femminili nella poesia dell'epoca dei Flavii* (Stazio, Silio Italico, Valerio Flacco), *Atti Congr. Studi Vespasiani*, Rieti 1981, 223–251.

²⁰ *Arg.* 1, 320–334.

²¹ For the connotations of *furor*, *furens* in ancient views, see A. TALDONE's interesting article on Cicero: Su insania e furor in Cicerone, *BStudLat* 23 (1993), 3–19, esp. 17 „nella divinazione `naturale' invece vi è l'intervento diretto della divinità che si svela attraverso il *furor* dell'indovino” (see *Cic. div.* 1, 34). Cf. F. DUPONT, *Le monstres de Seneque*, Paris 1995, 74–75 on *furor* rising from *dolor*, in Roman tragedy.

²² *Arg.* 1, 413: *nec timet Ancaeam genetrix committere ponto*.

oneself but rather to be controlled by one's emotions, to lament.²³ Alcimedede is a prisoner of her nature still at the scene of the suicide of herself and her husband Aeson.²⁴ She is much more highly-strung than he; Valerius almost draws a deliberate comparison between the wife and the husband (*Arg.* 1, 730–734):

Tartareo tum sacra Iovi Stygiisque ferebat
manibus Alcimedede tanto super anxia nato,
siquid ab excitis melius praenosceret umbris.
ipsum etiam curisque parem talesque prementem
corde metus ducit, facilem tamen, Aesona coniunx.

The view of man's role in the *Argonautica* is that it was shameful for him to be afraid of future: *sed turpe viro timuisse futura* (*Arg.* 1, 361). Only if he happened to have a bad conscience, a man's fears were not idle, as in the case of Jason. Realizing that he had behaved in a selfish way at the expense of his nearest and overcome by fear, Jason blames severely himself. Jason's self-reproach appears, however, not as an absolute feeling of guilt, because Jason knows that the raging Pelias will accomplish his revenge (*Arg.* 1, 693–699, my underlinings):

at subitus curaque *ducem metus acrior omni*
mensque mali praesaga quatit, quod regis adortus
progeniem raptoque dolis crudelis Acasto
cetera nuda neci medioque in crimine patrem
liquerit ac nullis inopem vallaverit armis,
ipse procul nunc tuta tenens; ruat omnis in illos
quippe furor. *nec vana pavet trepidatque futura.*

But let us return to the suicide scene of Jason's parents. We perceive that Aeson consistently has the situation under his control. Fearless as he is, he is already stepping into the world of the dead; he discusses with his dead father Cretheus – „the direct communication of living and dead seems to reduce the interval between these states which we might expect to find crucial in a scene of suicide”²⁵. Aeson, it is true, becomes frightened at the approaching of Pelias' troops – because his communication with his dead father is disturbed (*Arg.* 1, 752–757):

²³ GARSON 1964, 270 noted the same in Cyzicus' wife Clite's speech (*Arg.* 3, 316–329; not discussed in my paper): „Clite's speech is pure lamentation. Everything is seen from a wifely point of view.”

²⁴ Studies on the suicide scene: A. PERUTELLI, *Pluralità di modelli e discontinuità narrativa: L'episodio della morte di Esone in Valerio Flacco* (1, 747 sgg.), *Mat. e Disc.* 7 (1982) 123–140; S. FRANCHET DESPEREY, *Une étrange descente aux enfers: le Suicide d'Éson et Alcimédé* (Valerius Flaccus, *Arg.* I 730–851), in: D. Porte, J.-P. Néraudau (edd.), *Hommages à Henri Le Bonniec. Res sacrae* (Coll. Latomus 201), Brussels 1988, 193–227; see also G.O. HUTCHINSON, *Latin Literature from Seneca to Juvenal. A Critical Study*. Oxford 1993, 294–300 and McGUIRE 1989.

²⁵ HUTCHINSON 1993, 296.

horruit interea famulum clamore supremo
maesta domus, regemque fragor per moenia differt
mille ciere manus et iam dare iussa vocatis.
flagrantes aras vestemque nemusque sacerdos
praecipitat, subitisque pavens circumspicit Aeson,
quid moveat.

His fright is partly due to the possibility that he might become involved in a fight against the intruders, a matter he regards as humiliating for himself as an old man. His wife, though *per lacrimas*, encourages him in the suicide preparations (1, 762–767). The way of dying Aeson chooses is a noble one (1, 767–770):

et iam circumspicit Aeson,
praeveniat quo fine minas, quae fata capessat
digna satis: magnos obitus natumque domumque
et genus Aeolium pugnataque poscere bella.

Aeson departs from the world of fear. In his last words, he wishes that the king Pelias will wander in accursed fear (1, 790–799):

„...tu, nuntia sontum
virgo Iovi, terras oculis quae prospicis aequis,
ultricesque deae Fasque et grandaeva Furorum
Poena parens, meriti regis succedite tectis
et saevas inferte faces. sacer effera raptet
corda pavor²⁶; nec sola mei gravia adfore nati
arma ratemque putet: classes et Pontica signa
atque indignatos temerato litore reges
mente agitet semperque metu decurrat ad undas
arma ciens;

Medea's and Jason's struggle against fear

From the 5th book on, Valerius narrates in detail the changes in Medea's mental state.²⁷ Her person is build up from a mixture of fear, passion and divine influence.

²⁶ For the use of alliteration here, see GARSON 1970, 186.

²⁷ For the episode of Medea and Jason in Valerius, see in particular GARSON 1965, 105–113. A basic study on Medea in Valerius: S. WETZEL, *Die Gestalt der Medea bei Valerius Flaccus*. Diss. Kiel 1957; for Valerius' independency of Apollonius in creating Medea's character, see A. TRAGLIA, Valerio Flacco, Apollonio Rodio e Virgilio. Gli episodi di Hylas e di Giasone e Medea, *Vichiana* 12 (1983) 304ff.

Medea spends a restless night of heavenly portents and nightmares at the ap-
proaching of the Argo (*Arg.* 5, 329–340):²⁸

forte deum variis per noctem territa monstis,
senserat ut pulsas tandem Medea tenebras,
rapta toris primi iubar ad placabile Phoebi
ibat et horrendas lustrantia flumina noctes

The first face to face meeting between Medea and Jason kindles their mutual
admiration which manifests itself in Medea as an amaze and a speechless stupor, whereas in
Jason as self-confident flattery.²⁹ Jason is self-assertive – Juno had shed over him new
strength and handsomeness³⁰ – Medea, as a young girl, hesitates timorously.³¹ Not yet,
obviously, her admiration is the main reason for her fears, but her worry about her father
Aeetes' reactions to the Greek hero.³² Medea's tentative curiosity towards Jason increases in
passion³³ later, when viewing from the walls the battle of the joint troops of Colchians and
the Greeks against the Scythians. The *fervens* Jason meets with her great interest, a matter
which does not escape the *aspera* Juno's notice.³⁴ This is Valerius' prelude (*Arg.* 6, 667: *talis
ad extremos agitur Medea furores*) to the story of Medea's frenzy, of her reckless *furor*,³⁵
composed of her passionate love towards Jason and her fear of her father.

Medea's problem is that she has to make her choice between her father and Jason
(*Arg.* 7, 141–145, my underlinings):

dixerat haec stratoque graves proiecerat artus,
si veniat miserata quies, cum saevior ipse
turbat agitque sopor: *supplex hinc sternitur hospes
hinc pater*. illa nova rumpit formidine somnos
erigiturque toro.

²⁸ Sleeplessness and nightmares preyed on Medea: *Arg.* 7, 4–7 and 141–145; GARSON 1965, 105–106; on the dreams in the *Argonautica*, see U. GÄRTNER, Träume bei Valerius Flaccus, *Philologus* 140 (1996) 292–305.

²⁹ *Arg.* 5, 373–390.

³⁰ *Arg.* 5, 363–365.

³¹ *Arg.* 5, 391–392 (my underlinings): *dixit et opperiens trepidam stetit. illa parumper / virgineo
cunctata metu sic orsa vicissim.*

³² *Arg.* 5, 393–398.

³³ For this Valerius' innovation, see GARSON 1965, 107ff.; C. SALEMME, Medea e il contagio
d'amore, *BStudLat* 22 (1992) 3–21.

³⁴ *Arg.* 6, 575–601.

³⁵ „Reckless”, to my mind in the face of danger and death, cf. *Arg.* 6, 681ff.: *imminet e celsis
audentius improba muris / virgo nec ablatum sequitur quaeritve sororem.*

Jason, being afraid too, is rather indignant (*ira*) and thinks rationally as compared with the helpless Medea.³⁶ His anger leads Jason to reasonable thoughts and plans, whereas Medea, tinged with fear more than Jason, fawns in a doglike way on her parents,³⁷ and blames herself (Arg. 7, 128ff.):

„pergis”, ait, „demens, teque illius angit imago
curaque...

Madly in love with Jason – a divine strength is infused into her by the goddesses Juno and Venus, and the *Furiae*,³⁸ Medea struggles against her other deep emotion, *pudor*.³⁹ She feels herself sinful.⁴⁰ Therefore Venus is from Medea's point of view *saeva* and *iniqua*.⁴¹ Gradually and painfully, the girl becomes a fearful, angry and desperately repentant *infelix* (Arg. 7, 292–299, my underlinings).

torserat illa gravi iamdudum lumina vultu
vix animos dextramque tenens, quin ipsa loquentis
iret in ora deae; tanta pudor aestuat ira.
iamque toro *trepidās infelix*⁴² obruit aures
verba cavens; horror molles invaserat artus.
nec quo ferre fugam nec quo se vertere posset
prensa videt; rupta condi tellure premique
iamdudum *cupit ac diras evadere voces*.

³⁶ Arg. 7, 78ff. (my underlinings) *filia prima truci vocem mirata tyranni / haesit et ad iuvenem pallentia retulit ora / contremuitque metu*, ne nescius audeat hospes / seque miser ne posse putet. *perstrinxerat horror / ipsum etiam et maesta stabat defixus in ira...* tum tamen, infando *quae del responsa tyranno*. For Medea's helplessness in Valerius and Apollonius, see GARSON 1965, 106.

³⁷ Note Valerius' simile of a lapdog, Arg. 7, 122–126.

³⁸ Arg. 7, 153ff. *his ubi nequiquam nutantem Colchida curis / Iuno videt necdum extremo parere furori, / non iam mentitae vultum vocemque resumit / Chalciopes...*; 7, 160ff. (in Juno's speech) „...illa nimis sed dura manet conversaque in iram / ei furias dolet ac me non decepta reliquit...”; 7, 193–195: *vix primas occulta Venus prospexerat arces, / virginis ecce novus mentem perstringere languor / incipit; ingeminant commotis questibus aestus*; 7, 254–255: *occupat amplexu Venus et furialia figit / oscula permixtumque odiis inspirat amorem*; SALEMME 1992, 13ff.

³⁹ GARSON 1965, 108: „...but scholars have noticed the emphasis Valerius lays on *pudor*, which they ascribe to a typically Roman predilection for moralizing. This may well be, but the germ of the idea is to be found in Apollonius...the idea is in Apollonius' text for Valerius to seize on.”

⁴⁰ For this painful process, see Arg. 7, 300–322, esp. 305–308: *haud aliter deserta pavet perque omnia circum / fert oculos tectisque negat procedere virgo. / contra saevus amor, contra periturus Iason / urget et auditiæ crescunt in pectore voces*, and 349–351: *haec ubi fata, / rursus ad Haemonii iuvenis curamque metumque / vertitur*.

⁴¹ I agree with GARSON 1965, 108, that Medea is in Valerius „the helpless victim of Venus' insidious lies”.

⁴² For *infelix*, cf. Arg. 7, 371: *talibus infelix contra sua regna venenis...*

On the other hand, her consciousness⁴³ of the sources of her strange, new strength enables Medea finally to act and provide Jason with her magical help.⁴⁴ However, neither in her resolution to use magic drugs is she sure,⁴⁵ nor can she obtain release from fear of her father's wrath, while she is making her escape plan (*Arg.* 8, 1–3):⁴⁶

at trepidam in thalamis et iam sua facta paventem
Colchida circa omnes pariter furiaeque minaeque
patris habent.

Medea's behaviour during the whole process illustrates that she endures her anxiety and fears for Jason and the struggle between *pudor* and *amor* with the help of powers beyond her own – the powers of goddesses and of magic.

In the course of the story, Jason always remains stronger than Medea; not without Medea's help, as we mentioned above and, on the other hand, encouraging Medea in her difficult situation. Medea's problem is in fact far more complicated than Jason's. Jason now⁴⁷ regards his struggle as nothing more than a victory to be won, but Medea is distressed about her relatives, her reputation, and her whole life. As an outsider, Jason is quite naturally unhesitating, bold and encouraging.⁴⁸ He is ready even to die in his attempt to bring back the golden fleece. Medea, on the other hand, has not yet attained this kind of certainty.

Alcimedē's and Aeson's and correspondingly Jason's and Medea's roles differ remarkably in the scenes discussed above. The women's behaviour reminds us of the disagreeable aspects of suffering, whereas the men's behaviour exemplifies the heroic aspects. Alcimedē's devotion to her son, Medea's love for Jason, and the fear of loss in both women, though fully human, are produced, ultimately, by the gods.

Power – Fear – Violence

In the *Argonautica*, violence is mainly presented as controlled by the gods. The problem is that humans want to benefit from it. A moral discussion on the limits of power is, in my opinion, one of the principal purposes of the story of the Argo: does power justify one's demanding struggle and suffering from his subjects – for the sake of his selfishness and ambition. This question is raised in the characters of Pelias and Aeetes, and in the actions and decisions of Perses and Jason.

The kings of Valerius' narrative, Pelias and Aeetes, are distant characters, „stock tyrants”. They are jointly grouped into the similar types: „*alium hic Pelian, alia aequora*

⁴³ For a certain kind of consciousness of her state, see *Arg.* 7, 323–324: *ergo ubi nescio quo penitus se numine vinci / senti et absconditum quidquid pudor ante monebat*, and 337: *stetit et sese mirata furem est*.

⁴⁴ *Venena magica*: *Arg.* 7, 325–330, 354–372, 449–460, *Arg.* 8, 16–19, 83.

⁴⁵ *Arg.* 7, 338–340: „*occidis, heu primo (potes hoc durare?) sub aevo, / nec tu lucis*”, *ait*, „*nec videris ulla iuventae / gaudia, non dulces fratris pubescere malas?*”

⁴⁶ Medea's anxiety: cf. *Arg.* 7, 349–351; 7, 371–372; 7, 410; 7, 431; 7, 515ff.

⁴⁷ He had his own mental struggle earlier, see *Arg.* 1, 693–699, and above in the present article.

⁴⁸ Cf. *Arg.* 7, 410ff.

cerno" is said of the Colchian Aeetes (*Arg.* 7, 92). The Thessalian king Pelias is *superbus* and *atrox*⁴⁹, his Colchian counterpart *malus, ferus, trux* and *infandus*.⁵⁰

In Pelias' character, violence is produced by his fear of losing power to his nephew Jason who, in contrast, is a reputable and virtuous man (*Arg.* 1, 22–32):

Haemoniam primis Pelias frenabat ab annis,
iam gravis et longus populis metus: illius amnes
Ionium quicumque petunt, ille Othryn et Haemum
atque inum felix versabat vomere Olympum.
sed non ulla quies animo fratrisque paventi
progeniem divumque minas; hunc nam fore regi
exitio vatesque canunt pecudumque per aras
terrifici monitus iterant: super ipsius ingens
instat fama viri virtusque haut laeta tyranno.
ergo anteire metus iuvenemque extinguere pergit
Aesonium letique vias ac tempora versat.

Pelias wants to get rid of Jason. The task of fetching the golden fleece is a pretext of the tyrant; he sends Jason to sea hoping that he will be killed. Soon realizing his uncle's guile,⁵¹ Jason begins to gamble for high stakes against the king. He induces (not a difficult task)⁵² the tyrant's son Acastus to join the voyage, doubtless as a kind of hostage against Pelias' curses.⁵³ On the other hand, Jason is alive to the dangerous position of his aged parents Aeson and Alcimede. Later, Jason suffers in a state of fear for having made use of his near relatives in his enterprise.⁵⁴ Left to the mercy of the tyrant, the parents commit suicide.⁵⁵

The bad conscience which troubles Jason, does not trouble the tyrant. Jason's fear (*Arg.* 1, 699: *nec vana pavet trepidatque futura*) anticipates and emphasizes the tyrant's rising anger. However, Jason conquers his fear and he directs it into power of concentration, and the tyrant seems to lose his control (*Arg.* 1, 700–701):

saevit atrox Pelias inimicaque vertice ab alto
vela videt nec qua se ardens effundere possit.

⁴⁹ *Arg.* 1, 161–162 *accipit augurium Aesonides laetusque superbi / tecta petit Peliae*; 1, 700 *saevit atrox Pelias*.

⁵⁰ *Arg.* 1, 43 *hunc ferus Aeetes*; 5, 553: „*nec ferus Aeetes, ut fama...*”; 6, 12 „*quos malus hospitio...Aeetes*”; 7, 78 *trucis... tyranni*; 7, 87 *infando...tyranno*.

⁵¹ *Arg.* 1, 64–66 *mox taciti patuere doli nec vellera curae / esse viro, sed sese odiis immania cogi / in freta*; 1, 200–201: „*ne Peliae te vota trahant: ille aspera iussa / repperit et Colchos in me luctumque meorum*”.

⁵² For Acastus' youthful ambitions, see *Arg.* 1, 173–181.

⁵³ *Arg.* 1, 153–155, 164ff.

⁵⁴ *Arg.* 1, 693–699.

⁵⁵ *Arg.* 1, 730ff.

Realizing that Jason persuaded Acastus to go to sea, Pelias is driven to experience angry and violent thoughts; he is described as very fearsome (*Arg.* 1, 722–725; my underlinings):

*dixit et extemplo furiis iraque minaci
terribilis „sunt hic etiam tua vulnera, praedo
sunt lacrimae carusque parens.” simul aedibus altis,
itique reditque fremens rerumque asperrima versat.*

As a portrait of the tyrant, Pelias of the *Argonautica* resembles one familiar in ancient and Roman literature. The tyrant rules by fear, producing fear in his subjects. On the other hand, because he himself is afraid of losing his power, he tries „*anteire metus*” and resorts to what is left to him, namely his ability and proneness to solve the conflict violently.⁵⁶

Aeetes is also a fearsome tyrant from the physiognomy. He obviously wants to frighten Jason who has come to his palace to claim the golden fleece (*Arg.* 5, 519–522; my underlinings):

*talibus orantem vultu gravis ille minaci
iamdudum fremit et furiis ignescit opertis.
ceu tumet atque imo sub gurgite concipit austros
unda silens, trahit ex alto sic barbarus iras.*

Aeetes entangles Jason in his struggle for power with his brother Perses. He rages and does violence to Perses and his supporters (*Arg.* 5, 268–272; my underlining):

*ille furens ira solio se proripit alto,
praecipitatque patres: ipsum quin talibus ausis
spem sibi iam rerum vulgi levitatem serentem
ense petit. rapit inde fugam crudelia Perses
signa gerens omnemque quatit rumoribus arcton.*

Like Pelias, Aeetes plots against Jason, but finally loses both the golden fleece and, which is most humiliating for him, his daughter Medea. Again, Valerius Flaccus paints before our eyes a tyrant gazing at the sea, frustrated and filled with violent anger (*Arg.* 8, 134–139):

*interea patrias saevus venit horror ad aures
fata domus luctumque ferens fraudemque fugamque
virginis. hinc subitis infelix frater in armis,
urbs etiam mox tota coit, volat ipse senectae*

⁵⁶ On the relationship between a tyrant and his subjects in the *Argonautica*, see M. SCAFFAI, Il tiranno e le sue vittime nel I. I degli *Argonautica* di Valerio Flacco, in: *Munus amicitiae. Scritti in memoria di Alessandro Ronconi, I, Quaderni di filologia latina*. Firenze 1986, 233ff.

immemor Aeetes, complentur litora bello
nequiquam; fugit immissis nam puppis habenis.

In Juno's words, Aeetes is characterized as *perfidus* (Arg. 5, 289–290):

scio perfida regis
corda quidem; nullos Minyis exsolvet honores.

However, in the goddess' opinion it is, for the present,⁵⁷ useful to join with the treacherous' king's army (5, 278–295). Whatever Juno's motives, the humans, included *soligena Aeetes*, are only pawns in the game of the gods (Arg. 5, 296: *talia tunc hominum superi pro laude movebant*). Violence is, therefore, sometimes to be found as a vice of divine origin in a tyrant's action, useful for divine purposes, but naturally ruinous for the tyrant himself.

The temptation to uncontrolled violence is crystallized in the efforts of Perses. His action illustrates that in the game of chess between the gods, the humans were not equipped such that they lacked the ability to reflect before indulging in violence. Before his conflict⁵⁸ with Aeetes Perses tries to find a peaceful solution which will avoid war. He tells the Scythian legates that Aeetes has deceived the Achaeans and they should tell the Achaeans the truth.⁵⁹ Surely Perses is not a hero, he is presented as a usurper (Arg. 5, 269–271) whose motives are selfish. He speaks, it is true, for his own benefit. Nevertheless, he (his character) excels himself in this scene.

Perses' efforts vanish into thin air! The situation gets absolutely out of hand. The scene is chaotic and desperate from the point of view of the humans (Arg. 6, 26–32):

haec medio Perses dum tempore mandat,
aureus effulsit campis rubor, armaque et acres
sponte sua strepuere tubae. Mars saevus ab altis
„hostis io,” conclamat equis „agite ite, propinquat,”
ac simul hinc Colchos, hinc fundit in aequora Persen.
tunc gens quaeque suis commisit proelia telis,
voxque dei pariter turmas audita per omnes.

As for the tyrants, a violent solution of the threatening conflict is more attractive than a peaceful one. However, there are only losers in this struggle for power between the tyrants. Perses' role in the story is that he stands in the way of a violent solution of the conflict, which, obviously, feeds human vanity: ambition.

Violence is seen as one solution for the problems of the human future – if it has a reason which could be considered rational. Jason, for instance, being greedy for power and

⁵⁷ Arg. 5, 291: „... verum alios tunc ipsa dolos, alia orsa movebo.”

⁵⁸ For the conflict, see Arg. 5, 265ff.

⁵⁹ Arg. 6, 14ff.

ambitious has to meet resistance of his men who consider the purpose of their voyage.⁶⁰ When the leader begins to claim extra tasks from his crew, for his selfish aims, the acceptability of violence is taken up. His eagerness for blind violence is remarkable, and somewhat striking even, in Jason, for it appears in a context, which does not show him as a hero, but rather as a militant.

Bellum impium – Battle between friends

The battle between the Cyzicans and the Argonauts in the third book of the *Argonautica*, is characterized as a *bellum impium* and a *saevus error*. It is caused by the goddess Cybele; she has been injured by the king Cyzicus who slew one of her sacred lions.⁶¹ The battle is fought between friends and thus causes unnecessary bloodshed.

One important character among the crew of Argo, Tiphys the steersman, falls in a sleep *divum imperiis* while steering the ship.⁶² Consequently, the ship, doing an about-turn, returns to the friendly harbour of the Cyzicans which it had left earlier.⁶³ Through the darkness of the night the Cyzicans are misled to believe that the approaching ship belongs to their enemy, the Pelasgians.⁶⁴

For the next, the god Pan, *nemorum bellique potens*, begins to work at the orders of Cybele.⁶⁵ Pan makes humans uncertain, hesitating and fearful. *Pavor*, in this context, is a kind of fear in which one is absolutely in the power of the god, and which he cannot overcome by his own initiative. Both the Cyzicans and the Argonauts are hampered by this fear of divine origin to the extent that they are unable to perceive and mend their error. The city of the Cyzicans is paralyzed by the power of Pan.⁶⁶ Likewise, the Argonauts are struck by what is called an *anceps pavor*.⁶⁷ The king Cyzicus himself⁶⁸ falls into the power of this divine fear actually before the alarm, namely in his dream (*Arg.* 3, 58–60):

ilicet ad regem clamor ruit. exilit altis
somnia dira toris simulacraque pallida linquens
Cyzicus.

Certainly, the king may deliberate the possibility of an invasion of the Pelasgians, but in his troubles he also is completely blind. He does not consider any other possibilities than that of the Pelasgians approaching his harbour during the night. What is particularly of

⁶⁰ See above n. 13.

⁶¹ *Arg.* 3, 20–31.

⁶² *Arg.* 3, 39–40.

⁶³ See *Arg.* 3, 40–42; for the friendly reception of the Argo by Cyzicus: *Arg.* 2, 636ff.

⁶⁴ *Arg.* 3, 45: „*hostis habet portus, soliti rediere Pelasgi*.“; cf. 3, 126ff. The Cyzicans and the Pelasgians were in war: *Arg.* 2, 656–658.

⁶⁵ *Arg.* 3, 47 *iussa ferens saevissima matris*.

⁶⁶ *Arg.* 3, 46 *deus ancipitem lymphaverat urbem*.

⁶⁷ *Arg.* 3, 74–75 at Minyas *anceps fixit pavor; aegra virorum l corda labant*.

⁶⁸ For Cyzicus as the central figure of the episode, see GARSON 1964, 268.

divine origin, is in fact that the king trusts entirely to his senses – his senses are actually lamed by unnatural fear. Fear causes in him a reaction of *furor* which leads to violence. *Furor* as such is state of behaviour which is outside human control. The king then infects others with his fear and with his mad desire to rush into battle (*Arg.* 3, 70–73):

iamque adeo nec porta ducem nec pone moratur
excubias sortita manus, quae prima furenti
advolat; hinc alii subeunt, ut proxima quaeque
intremuit domus et motus accepit inanes.

A similar *furor* to that seen in Cyzicus seizes Jason (*Arg.* 3, 85–86):

non segnius
ille occupat arva furens

Jason leads his crew into the fatal battle.⁶⁹ Two details are important here. Firstly, the hostile behaviour of the adversary does not give the men any time for reasonable thought, and secondly, Jason's fervour to go into action – against the Colchians, as Jason was sure.⁷⁰ Consequently, Jason's example as he prepares himself for heroic deeds causes the crew to speculate eagerly about where the battle will take place in place of their thoughts of a moment earlier, when they wondered what land they were approaching.⁷¹ It is Jason only who is sure – his crew is hesitating up to the moment at which the fight begins (*Arg.* 3, 132–133):

trepidant diro sub lumine puppes.
tollitur hinc tentoque ruit Tirynthius arcu
pectore certa regens adversa spicula flamma.

Fear thrusts aside clear-headed thinking, e.g. they do not ask Tiphys what happened to him during the night. The time of rational thought comes, it is true, but only with the daylight, after the bloody slaughter, and therefore too late.⁷² The Argonauts rush blindly into the battle (*Arg.* 3, 78–80; 110–111):

donec et hasta volans immani turbine transtris
insonuit monuitque ratem rapere obvia caeca
arma manu.

⁶⁹ *Arg.* 3, 86 *sequitur vis omnis Achivum*.

⁷⁰ *Arg.* 3, 76–82.

⁷¹ *Arg.* 3, 93–94 *pendent mortalia longo l corda metu. quibus illa fretis, quibus incidat arvis*; cf. to *Arg.* 3, 75.

⁷² Daybreak brings forth the truth and the terrible results of the slaughter: *Arg.* 3, 259–261 (Tiphys); seeing all the cruelties they have committed during the night, the Argonauts are stricken with horror, as Agave after the slaying of her son Pentheus (*Arg.* 3, 262–266).

sic agmine caeco
incurrit strictis manus ensibus.

The fate of the Cyzicans is anticipated, they are a *manus infelix* (3, 95), an „ill-starred band”. Then follows what we may call the slaughter of this *infelix manus*.

Considering violence, and violation of the human body, Valerius Flaccus' epic is detailed and on some occasions realistic. His text is also macabre, because the nasty butchering of the Cyzicans runs side by side with the heroic exclamations of the Argonauts.⁷³ The Argonauts fight in a kind of ecstasy of strength and bloodshed (*Arg.* 3, 215–216):

non signa virum, non funera cernunt,
et rabie magis ora calent.

The adversaries are more than scared.⁷⁴ The terrible state of affairs dawns first upon a certain Admon who is killed by Hercules. Valerius Flaccus creates an effective tragic⁷⁵ tension: the Argonauts believe that it is the great battle against the Colchians which they are fighting, whereas the truth is disclosed to one of their victims (*Arg.* 3, 171–2):

horruit ille cadens nomenque agnovit amicum
primus et ignaris dirum scelus attulit umbris.

After the fall of the king Cyzicus by the hand of Jason (*Arg.* 3, 240–241), *pater omnipotens* decides to break off the fighting, and the Cyzicans flee in terror (*Arg.* 3, 253–256):

continuo dant terga metu versique per agros
diffugiunt, quae sola salus: nec terga ruentum
mens Minyis convera sequi.

What does this episode tell us about Valerius' message and style? First of all, the Argonauts do not lose their faces through their serious error. They fight as if in a trance. As the perpetrators of violence they are the best in their world. They settle the matter with a memorial ceremony and then continue their appointed task. The Argonauts know they have committed a terrible mistake, but they soon recover from their depression.

Alongside a kind of wallowing in detailed violence, Valerius brings out the madness of the whole episode. The story portrays the inescapable result of a sin by a subject against his god, namely the king Cyzicus' offence against Cybele – killing his sacred lion. After the misdeed – „involuntary hybris” – Cyzicus is doomed to fail. This refines, it is true, the characters of the Argonauts. Now they were doomed to fight, their blindness was caused

⁷³ *Arg.* 3, 138ff.

⁷⁴ *Arg.* 3, 149.

⁷⁵ For Valerius' contribution to the tragic pattern, see GARSON 1964, 269.

actually by the gods, not only by the night. This blindness brings about in particular Jason's readiness for the battle: he was in the power of his ambition to perform his task to the extent that he could not take account of a human error.⁷⁶ To my mind, Jason represents a powerful militant personality with ambitions that make him blind. It is these central characters in the story who become maddened with frenzy and infect the others with the divine disease!

Despite heroic fighting by the Argonauts, the episode is ambiguous. As for the battle scene, Valerius made his text conform to the requirements of epic and to the accepted cynical and amoral taste of the Romans, but as regards the reasons for and results of the violence, he is in fact a non-militant pessimist writing tragedy. Dramatizing fear in both parties before the conflict, Valerius produces before our eyes an ancient view of the dependence of human intelligence and action on the whims of the gods. Human leaders – like Cyzicus and Jason – perform their mad acts in a frenzy of divine origin: of divine origin, because the ultimate explanation for violence was thought to be human *hybris* against the gods.

⁷⁶ Jason's heroism does not appear without contradictions in the *Argonautica*; for the theme, see B.E. LEWIS, Valerius Flaccus' portrait of Jason. Evidence from the similes, *Acta Classica* 27 (1984) 91–100.

László Havas (Debrecen)

L'ÉPITOMÉ COMME UN REPRÉSENTANT DU GENRE NARRATIF

Le bréviaire, autrement dit l'épitomé, a été pris, jusqu'à un passé tout récent, pour l'oeuvre qui témoigne de la dégénérescence de la littérature et de l'esprit romains. Par contre, les recherches de ces dernières années paraissent prouver le contraire, en ce qui concerne, au moins, le Haut Empire¹. Cette interprétation récente est justement soutenue par l'oeuvre de P. Annius Florus qui créa l'épitomé historique comme genre littéraire, ou, tout au moins ce genre littéraire théorique nous a-t-il été connu, pour la première fois, par l'intermédiaire de son oeuvre. La vie et l'oeuvre de Florus nous montrent qu'il était un rhéteur bien instruit, qui a connu le monde à travers ses voyages et qui nous a laissé un oeuvre aux multiples genres, conformément à son activité. Ce grand oeuvre qui passe de la poésie des *poetae novelli*, influencée par la philosophie à travers un dialogue basé sur la rhétorique, à un bréviaire historique de grande influence, qui – contrairement au *panegyricus de Trajan*, l'oeuvre de Pline le Jeune, ne veut pas faire l'éloge de l'empereur, mais celui du *populus Romanus* qui avait été mis la première fois par Caton l'Ancien au centre d'une oeuvre historique. Tout cela prouve que ce n'était pas le manque d'éducation de Florus qui l'a empêché de réaliser des oeuvres plus étendues, mais qui était la concision de la composition et du style est un programme voulu. Florus appartient à la génération qui – bien qu'elle aie une vaste culture –, ne veut pas montrer sans cesse qu'elle est lettrée, et en même temps elle est gênée, d'un certain point de vue, par la grandeur de l'Empire Romain que les citoyens romains avaient acceptée auparavant sans réserve. De la manière de Pline l'Ancien, auteur de culture vraiment encyclopédique avait essayé de cristalliser, pour ses contemporains, le minimum des connaissances que tous les hommes érudits devaient connaître comme l'essentiel du savoir

¹ Dans ce domaine, v. tout récemment M. HOSE, *Erneuerung der Vergangenheit. Die Historiker im Imperium Romanum von Florus bis Cassius Dio*, Stuttgart - Leipzig, 1994; K. SALLMANN dans: *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike...*, München, 1997, pp. 327-335. Ils formulent quelques thèses semblables à mes analyses antérieures (p.ex. Le corps de l'Empire romain vu par les auteurs latins et grecs, dans: *Autocoscienza e rappresentazione dei popoli nell'antichità*, a cura di M. SORDI, Milano, 1992, pp. 239-259), sans qu'ils semblent les connaître. C'est ainsi que je m'adresse ensuite plusieurs fois à mes recherches citées pour diriger l'attention sur ces résultats passés sous silence. Voir tout de même M. VON ALBRECHT, *A History of Roman Literature*, rev. by G. SCHMERLING and by the author, Leiden, New York, Köln, 1997, pp. 1411-1420.

humain devenu entre-temps liquide, impénétrable et sans bord, Florus aussi essaie de présenter les questions essentielles en formes résumées et d'y répondre de la même façon, et – par surcroît – de telle manière que ces questions ne soient pas gonflées, ce phénomène étant une des suites habituelles de la fausse grandeur. Mais l'auteur s'efforce d'aborder même les problèmes de plus grande importance d'une humeur légère: il donne à ses lecteurs la possibilité d'une interprétation personnelle. En effet, les poèmes de Florus peuvent être interprétés, d'une côté, comme versicules de mètre trochaïque et presque populaires, mais de l'autre côté, pour comprendre leur esprit, il faut avoir une connaissance approfondie de la philosophie, de la mythologie et de la littérature.

Florus fut le premier à comprendre que l'édifice énorme de l'*imperium Romanum* – que, selon Tite-Live, on aurait pu encore sauver – n'était plus soutenable. Florus n'admire donc plus cette construction démesurée, mais il examine le peuple, le *populus Romanus*, qui, dès sa naissance, avait pu créer l'ordre de l'État en vigueur qui restait viril tant que le peuple romain restait viable. C'est-à-dire jusqu'au moment où, conformément à la croissance où, tout comme dans la nature organique, il a pris forcément la voie de la décadence marquée par le dessèchement dans le corps et par l'inertie dans le mouvement comme signes infaillibles de la vieillesse. Dans cette situation on peut compter seulement à un renforcement transitoire, mais l'anéantissement des choses de la nature est inévitable. Pour Florus, tout cela se manifeste dans la plus importante activité de l'Empire Romain: dans l'alternation de l'action de la guerre et de la paix. Cette conception n'est pas autre que le sentiment de vie pessimiste des cercles „intelligents” et clairvoyants qui peuvent réellement mesurer la situation politique et stratégique au début de l'époque Antoninienne. Ce sentiment se manifeste dans la conception des oeuvres littéraires qui présentent un état d'âme concret comme idéologie d'une époque ayant des doutes sur la grandeur vraie de l'empire et même, qui a renoncé à expliquer, à l'aide d'une conception synthétique, les questions les plus importantes de l'existence du monde et de l'*Imperium Romanum*. Mais, étant donné que Florus et plusieurs de ses contemporains ont eu une assez vaste érudition philosophique et littéraire, ils ont eu le talent de donner une nuance philosophique – tout comme Pline dans son *naturalis historia* – à ce supplément littéraire, épuisant les modèles dans les traditions de la littérature romaine. Pour Florus tout cela a apporté le succès, parce que son sentiment de vie imprégné du sens pratique a été bien compatible à cette conception de caractère naturaliste de la vie et de l'État qui se présentait d'une part dans la philosophie platonicienne, aristotélicienne et stoïque et, de l'autre part, dans l'historiographie romaine et encore dans le modèle formé par la rhétorique sur la décadence des moeurs. Cette théorie organique était naturelle à Rome car une bonne partie des citoyens romains possédaient encore cette conception du cultivateur qui identifiait l'ordre de l'univers – conformément à la loi du mouvement de la flore et de la faune – avec une renaissance éventuelle.

Cette conception de vie bien définie et, malgré ses nouveautés, toute traditionnelle, explique bien la vaste influence et la popularité de Florus. Bien qu'il soit moindre comme auteur, Florus est semblable à Pline l'Ancien. Ce dernier a pu influencer Florus dans ses caractéristiques avec ses *bella Germaniae* présentant les guerres de Rome et passe pour un

précurseur de Florus dans la mesure où Florus lui-même a écrit un manuel semblable (cf. *studiosi libri tres et dubii sermonis libri VIII*). Dans son chef d'oeuvre, la *naturalis historia* Pline a créé un schéma philosophique culturel qu'on peut nommer également supplément idéologique comme chez Florus, ce dernier ayant créé une pseudo-philosophie, mais avec une différence: alors que la conception de Pline est d'un caractère cosmique, celle de Florus est essentiellement organique. Mais il faut y ajouter qu'une certaine approche biologique n'est pas étrangère à Pline, et dans la conception de Florus il y a aussi certains éléments cosmiques².

L'oeuvre de Florus basé sur des connaissances multiples de caractère rhétorique et une conception réaliste de l'histoire, bien qu'il n'ait pas été si profond que celui de Tacite (dans une relation rhétorique voir récemment: TH. KÖVES-ZULAUF, Reden u. Schweigen im taciteischen *Dialogus de oratoribus*, RhM 135, 1992, 316-341 – bibliographie supplémentaire) et si riche dans son contenu que celui de Pline l'Ancien, était assez important et caractéristique pour qu'il puisse laisser ses empreintes sur l'oeuvre des auteurs païens comme Appien, L. Ampelius, Rufius Festus, Pseudo-Victor ou bien comme Ammien Marcellin et Macrobe; et il a pu influencer même des auteurs chrétiens – en leur fournissant des exemples aussi – comme Tertullien, Minucius Felix, Augustin, Jérôme, Orose et encore Isidore de Séville et Jordanes.

L'*Épitomé* de Florus a un rôle précieux dans l'historiographie non seulement antique mais universelle aussi, puisque, à notre connaissance, c'est la première oeuvre qui adapte, systématiquement et avec un esprit de conséquence évident, la conception biologique à l'histoire d'un peuple, presque avec la prétention d'écrire l'histoire universelle. Au commencement de l'oeuvre, juste au début de la *praefatio* connue, l'auteur essaie de démontrer tout cela, quand il souligne que l'âge du peuple romain, avant le Principat d'Auguste, est de plus de sept cents ans, ainsi, à travers cela, ce n'est pas l'histoire d'un seul peuple qu'on peut connaître, mais les faits et gestes, la vie déroulée (*aetas*) du genre humain aussi (*praef.*, 1-2). Ce résumé présenté ci-dessus ne suit que les éditions servant d'étalon aujourd'hui, dans lesquelles on trouve unanimement l'expression *generis humani facta condiscant*. Mais, à vrai dire, c'est seulement le texte du *codex Bambergensis* (B) qui n'est soutenu que partiellement par la tradition textuelle dite c', qui a en somme la même valeur. Il paraît que le *codex Palatinus Lat. Heidelbergensis* (ante Nazarianus = N), de la même époque que le B (IX^e siècle ?), justifie le mot *facta*, mais le N présente déjà *discant* au lieu de *condiscant*, la tradition textuelle est donc incertaine sur ce point. Et vraiment: le manuscrit P qui a presque la même valeur que le N, remontant tous les deux à c', comme origine commune donne *fata* et non *facta*, et la variante *fata* se trouve dans la tradition p' aussi qui

² Cf. TH. KÖVES-ZULAUF, Plinius über den Untergang der Stadt Pometia, RhM, 106, 1963, pp. 30-61 (= Kleine Schriften, Heidelberg, 1988, hrsg. von A. HEINRICH, pp. 148-198); Die Vorrede der Naturgeschichte des älteren Plinius, Wst., 86, 1973, pp. 134-184 (= KISchr., pp. 148-198); Plinius der Ältere u. die römische Religion, dans: ANRW, II/16.2, 1978, pp. 187-288. V. encore S. CITRONI MARCHETTI, Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano..., Pisa, 1991.

est indépendante de P, bien que ces livres remontent, tous, à une origine commune (p = P; Ω Aed.CruxCrac.Neap.^{Ry})³. En effet, dans le c' basé sur c on pouvait donc voir une double leçon *facta* et *fata*. Par contre, dans la tradition c'' qui remonte également à c et qui a une valeur pareille à c', ce sont tous les deux mots: *facta* (L χ Z) et *fata* (cett.) qu'on peut lire; les manuscrits du c'': L χ JZReg.UHarl., y comprises même les traditions m et e, dépendant de c via c'' et, peut-être, partiellement c', soutiennent la variante *discant* au lieu de *condiscant*. En considérant tout cela, la valeur de la leçon *fata* est plus grande, parce que dans c et vraisemblablement dans l'achétype, se trouvait déjà une leçon double de cette façon-ci:

| | | |
|---------------------------|---------|----------------------------|
| con | | con |
| <i>fata facta discant</i> | ou bien | <i>facta fata discant.</i> |

A partir de cela, le *facta condiscant* de B s'explique bien, aussi bien que le *facta discant* de N et de c'' (en partie) et enfin le *fata discant* de p et de c'' (partiellement). Mais cette double leçon pouvait venir de ce fait aussi, que le copiste a oublié de copier l'un des deux mots du fait qu'ils avaient une forme pareille, mais ayant reconnu son erreur, il a écrit le deuxième mot au-dessus. Si nous admettons cette explication, on peut aussi penser, que, originairement, les deux mots avaient été attachés par la conjonction *-que*, et après, l'abréviation de *-que* s'est déformée pour donner le signe de *con-*, et enfin *condiscant* dans le B. Il s'ensuit que le texte original de Florus pouvait être le suivant: *fata factaque discant*, ou *fata factaque discant*. C'est peut-être la *clausula heroica* se présente, qui est naturellement évitée en général par l'historiographie. Mais au début de l'oeuvre, à la tête de la préface, elle est acceptable, même justifiée, comme au début du *Bellum Catilinae* de Salluste (cfr. *oboedientia finxit* - 1,1), tout comme la première phrase de la *praefatio* de Tite-Live (*Facturusne operae pretium sim...* - 1), ou celle des *Annales* de Tacite (*Urbem Romam a principio reges habuere* - 1,1,1) font penser à un hexamètre. Pour cette raison, on peut penser que Florus n'a pas voulu exprimer, à l'aide de son oeuvre, seulement les faits, donc le passé de Rome et ainsi du genre humain, mais leur sort aussi cfr. *fata*, caché dans la nature des choses.

La manière dont l'histoire de Rome et son mouvement vers une direction donnée contiennent les grandes lignes de l'histoire et du développement naturel du genre humain, est éclairée par Florus à l'aide de la présentation de l'activité des dessinateurs de cartes (*faciam quod solent qui terrarum situs pingunt: in brevi quasi tabella totam eius imaginem amplectar* - praef., 3). Quant à cela, nous pouvons faire deux remarques évidentes. On pourrait penser d'une part, que l'auteur, en esquissant cette image, a eu recours à un lieu commun rhétorique de son temps, parce que p. ex. Polémon le Sophiste, qui enseignait au

³ En ce qui concerne les *sigilla* des manuscrits de Florus, je suis les sigles employés par H.(E.) MALCOVATI et P. JAL. Les *sigilla* qui ne figurent pas dans ces éditions se trouvent dans mon étude: *Textgeschichte des Florus von der Antike bis zur frühen Neuzeit*, Athenaeum, n.s.80, 1992, pp. 433-469. V. encore mon édition de Florus à paraître.

commencement du II^e siècle ap. J.-C., a regardé Rome comme une espèce de somme du monde entier peuplé: *ἐπιτομή τῆς οἰκουμένης* (apud Galen., *De humero prolapso*, OMG 18,1 p. 347 K)⁴. D'autre part, l'image en question semble être très loin de la conception organique et moralisante qui caractérise toute l'oeuvre florienne. Pourtant, à propos de cette dernière remarque, nous ne pouvons pas laisser de côté le fait, que la *quasi tabella* mentionnée par Florus a rappelé aux lecteurs contemporains les tablettes votives peintes, qu'on a placées dans les temples en demandant aux dieux de détourner le mal et de donner la guérison (*mederi* - cfr. Tibull., 1,3,28). L'oeuvre historique de Florus a, dès le commencement, un but voilé - ce que prouvent plusieurs lieux et surtout la fin de l'*Épitomé* -, tout comme la préface de Tite-Live, qui offre certains *remedia* pour la *res publica* affaiblie par les guerres civiles, sans que l'auteur de Patavium ait été convaincu que l'empereur Auguste, dans son rôle de médecin, puisse accomplir complètement sa tâche, puisque, selon Tite-Live, il est incertain que les Romains soient capables de *remedia pati* (praeef., 9). Les rapports de cette image de Florus avec la conception biologique sont encore justifiés par le fait que les paroles parallèles chez Polémon sont citées également dans une oeuvre de médecine: chez Gallien. Il faut que nous précisions bien tout cela, parce qu'il sera impossible de comprendre la fin de l'*Épitomé* florien si on ne connaît pas la conception présentée ci-dessus; et cela a une importance, d'autant plus grande que ce n'est qu'à la fin de l'oeuvre qu'apparaîtra de nouveau la pensée, selon laquelle l'histoire de Rome a une grande signification pour le genre humaine; par contre, parallèlement, l'histoire événementielle présentée dans l'oeuvre semble s'occuper d'une autre question, c'est-à-dire d'un seul coté du problème: du rôle historique, donc de la vie du *populus Romanus*, conçu comme organisme. Mais de cette manière comme de l'autre, l'*Épitomé* florien, un représentant nouveau du genre narratif, montre en forme rapetissée une totalité, une conception globale de l'histoire qui veut exposer brièvement toutes les tendances essentielles du développement de l'humanité.

Pour Florus, qui commémore, selon toute probabilité, le 900^e anniversaire de Rome, le vrai héros est le *populus Romanus*, pas Rome elle-même, ni les *principes*, contrairement à la conception de Tacite, avec qui Florus a des rapports intellectuels. Excepté le *populus Romanus*, il n'y a que deux personnalités qui préoccupent vraiment Florus: le premier est Romulus, qui, comme parent géniteur ou créateur divin forme le corps du peuple romain: *ex variis quasi elementis congregavit corpus unum populumque Romanum ipse fecit* (Flor., 1,1/1/9); l'autre c'est César Auguste, qui, comme *pater patriae*, en empruntant le rôle du médecin, peut rétablir pour un certain temps, la santé du corps ébranlé du *populus Romanus*, en freinant les maladies qui l'attaquent (ibid., 2,34/4,12/65). Et vraiment, même ces deux figures clés n'ont leur importance que par rapport au protagoniste, c'est-à-dire au peuple romain; de même que les autres *viri* qui ne font qu'incarner les moeurs ou les défauts, les déformations malades de cette masse - durant la vie du *populus Romanus*. Selon la préface, cette vie est un processus qui se déroule à travers quatre âges (*infantia, adulescentia,*

⁴ Cfr. FR. PASCHOUD, *Roma aeterna*, Rome, 1967, p. 241.

iuventus/iuventa, senectus), dans le temps (400 - 150 - 150 - 200 ans) et dans l'espace (la ville de Rome et ses environs - Italie - tout l'univers), lequel processus comporte les divers types et développements d'États (*urbs - Italia - imperium; regnum - res publica libera - civitas biceps*) et en même temps divers états physiques et spirituels: comme enfant, il se bat, puis, comme adolescent, il prend des armes, comme adulte, il arrive à sa force virile, pour s'épuiser enfin, ses sèves étant diminuées (cfr. *decoxit* - praef., 5-8).

Dans ce cours de vie, qui se déroule complètement selon l'ordre de la nature (cfr. *quattuor gradus processusque* - ibid., 4), il existe un seul événement extraordinaire (cfr. *praeter spem omnium* - ibid., 8), qui semble interrompre la marche de la nature: le rajeunissement qui rompt la vieillesse. Pourtant le mot *quasi* indique qu'il ne s'agit pas d'un rajeunissement ou d'une vraie renaissance, contraires à la nature, seulement d'une reprise heureuse des forces, qui est provisoire, pendant la période de la vieillesse ayant commencé ses débuts sous Trajan, mais durant encore au temps de la naissance de l'oeuvre, c'est-à-dire vers 147 ap. J.-C. - ce qui est soutenu par le mot *revirescit* de la tradition textuelle c, de toute façon préférable au mot *reviruit* du manuscrit B, au point de vue de la clause. Les lecteurs du moyen âge, les correcteurs et copistes humanistes ont très bien senti, combien l'historien considérait comme provisoire cette jeunesse retrouvée: dans certains manuscrits tardifs, traités et corrigés quelquefois par Pétrarque⁵, ou remontant à des tels livres, on lit la forme *reviresceret* au lieu de *revirescit* (p. ex. RegII.Mut.τ etc.). Il est vrai, qu'il existe un manuscrit où on trouve *revivescit* (E): ce manuscrit ne parle donc pas simplement du renforcement de l'Empire Romain, mais de sa véritable révivification et renaissance. Évidemment, cela n'est qu'une interprétation forcée et tardive.

Si Florus présente le monde selon le changement organique et biologique de ses quatre âges pour illustrer le *populus Romanus*, il ne le fait pas simplement en guise de comparaison, mais il utilise le même schéma et le même type de développement - et il semble, que ce soit la grande trouvaille de l'historien - au cours de la présentation concrète de l'histoire du peuple romain aussi, en complétant et en approfondissant les pensées de sa *praefatio*, ou bien en y ajoutant des nuances

1. L'*infantia* est l'époque des rois qui se rattache à l'*urbs*. Mais, selon l'historien, la ville n'est pas simplement l'ensemble des fossés et des murailles, parce que ceux-ci forment seulement l'*imago* de la ville (Flor., 1,1/1/, 8), par contre, la véritable *urbs*, c'est le peuple romain animé, capable de grandir, de se multiplier et de se perfectionner grâce aux réformes de sept rois, par lesquelles il connaît la *iustitia* (Romulus), la *religio* et la *disciplina* (Numa), le grandissement (Tullus Hostilius, Ancus Martius), la *dignitas* (Tarquinius Priscus, Servius Tullius) et la *libertas* (en réaction contre Tarquinius Superbus). Dans le cadre d'État, le peuple romain, tout comme son royaume, est un organisme vivant à qui sa croissance physique et spirituelle rend possible de passer à son adolescence.

⁵ Pour cette question v. G. BILLANOVICH, *Il Petrarca e gli storici latini*, dans: *Tra latino e volgare* per C. DIONISOTTI, I, Padova, 1974, pp. 67-145, surtout pp. 87 sqq.

2. Au cours de son *adulescentia*, le peuple romain et son république libre, qui forment un ensemble, comme si c'était une famille, défendent leur liberté, leurs frontières et leurs alliés et, également, leur santé, vitalité ardente (1,17/22/, 1). Pendant cette période, les échecs subis à cause des ennemis étrangers (les Gaulois, Pyrrhus) ne sont, eux aussi, que des maladies aiguës, dont le peuple romain sort renforcé. Ce renforcement naturel du corps est souligné à l'aide des mots prononcés par Pyrrhus: *quasi ab angue Lernaeo tot caesa hostium capita quasi de sanguine suo renascuntur* (1,13/18/, 19).

3. Contrairement à la *praefatio*, la présentation continue des événements chez Florus ne clôt pas la période de l'adolescence par la date de l'an 212 av. J.-C., année du tournant de la seconde guerre punique: dans sa narration, l'auteur considère que la deuxième grande période de la vie du *populus Romanus* termine l'époque qui précède les guerres puniques, puisque le peuple romain *prope quingentensimum annum agens cum bona fide adolevisset* (1,18/2,1/, 1). La conquête de l'Italie s'est réalisée, en effet, en ce temps-là, ainsi les conquêtes d'outre-mer qui suivaient peuvent vraiment marquer une période toute nouvelle, la *iuventus/iuventa*. Il n'y a pourtant pas de contradiction entre l'histoire événementielle présentée par Florus et sa préface, parce que, comme cela se voit par la manière dont l'historien expose les faits, entre 264 et 212 av. J.-C., il y a une période de transition, tout comme à la fin de l'*infantia* qui est l'époque des rois.

À la fin de son enfance, au déclin du royaume, Rome avait pris conscience d'elle-même, réparant son adolescence, et de même, malgré ses plusieurs combats, Rome n'a réussi à stabiliser définitivement sa position en Italie qu'en 212 av. J.-C., lorsqu'elle réussit à se débarrasser du corps étranger que représentait Hannibal.

En revanche, la *praefatio* et le début du récit des faits historiques concernant le déclenchement des guerres puniques coïncident quant à leur contenu et à leurs caractéristiques: c'est le *robur* qui marque la *iuventus/iuventa* de Rome (cfr. *ibid.*, 1), et, pendant cette période, le *populus Romanus* s'identifie, pour ainsi dire, à l'univers (cfr. *par orbi terrarum esse coepit* - *ibid.*). Mais par la suite, quand Florus continue par la présentation concrète de l'âge viril du peuple romain, on voit que, en somme, cette jeunesse n'est pas si forte, ni si innocente, ni si pure qu'elle pourrait être d'après les remarques théoriques et l'expérience de la biologie. En effet, la jeunesse du *populus Romanus* se compose, dans la narration de l'*Épitomé*, de trois périodes, dont seulement la première est bien saine, celle où Rome étend ses conquêtes à l'Afrique du Nord et aux îles environnantes: à la Corse, à la Sardaigne, à la Sicile, parce que, par exemple avec l'occupation de cette dernière, la ville éternelle ne fait que recoller à son corps une partie organique qui avait été *abscisa quasi revolsa* (1,18/2,2/, 2). Le *populus Romanus* change même de mode de vie en ce temps-là, tout comme, pendant son adolescence, il avait remplacé la vie pastorale de son enfance par l'agriculture, maintenant, au début de la *iuventus/iuventa*, il connaît mieux les *artes*. Mais cette modification de la civilisation ne conduit pas à l'abaissement de la *virtus* (*ibid.*, 4), ni de la *celeritas* (*ibid.*, 6), ni, surtout, à la décadence de la *principis populi dignitas* (*ibid.*, 32). En plus, le *certamen* continue avec les peuples sauvages voisins (*ibid.*, 32); entre les guerres, la *brevis sane quasi ad recuperandum spiritum requies* (1,19/2,3/, 1;

22/2,6/,1) empêche que le corps de l'empire s'alanguisse, s'affaiblisse. Il arrive ainsi que dans l'état habituel d'équilibre de l'organisme, c'est-à-dire pendant la jeunesse du *populus Romanus*, le *volnus imperii* causé par le désastre de Cannes ne doit pas être mortel, et c'est ainsi que *respirare Romanus et quasi ab inferis emergere* (1,22/2,6/, 15 et 23). La garantie de ce relèvement du peuple romain est l'harmonie interne et organique de la *virtus* et des *consilia* (1,22/2,6/, 26).

Mais lorsque Rome attaque les territoires au-delà de l'Afrique du Nord et des îles environnant l'Italie, des symptômes non souhaités commencent à se voir dans la virilité du *populus Romanus*, bien que les guerres continuent à se dérouler selon les règles de la biologie. Jusqu'à cette époque-là, c'était le *fatum urbis imperaturae* (1,22/2,6/, 20) qui semblait se manifester, mais à partir de ce moment-là les luttes s'écoulaient surtout *quodam casu quasi de industria adgubernante fortuna* (1,24/2,8/, 1). A cause de la guerre contre les Gallogrecs, l'*Asiatica amoenitas* (1,27/2,11/, 4) a une mauvaise influence même sur les mœurs des Romains, ce qui est prouvé par le cas de l'*adulter hostis* qui a entraîné à l'adultère la femme d'Orgiacontes (ibid., 6). Après la destruction de Carthage, *metu ablato aemulae urbis*, la *felicitas* de Rome commence à conduire à une hypertrophie (*luxuriari*) ce qui est normal dans une certaine étape du développement de la végétation (Plin., n.h., 17,178; Colum., de art., 11,1). Presqu'en même temps, le peuple romain a un *bellum iniustum* contre Numance (1,34/2,18/, 3), parce que les habitants de la ville *se ab omni bellorum contagione removerent* (ibid., 2).

Dans ces circonstances, il est un peu surprenant que Florus, après avoir glorifié Numance et pas du tout Rome, caractérise la période allant jusqu'à 133 av. J.-C. de la façon suivante: *Hactenus populus Romanus pulcher, egregius, pius, sanctus atque magnificus* (ibid., /2,19/, 1), c'est-à-dire, à ce moment-là, le peuple romain a été excellent physiquement et moralement, en gardant sa santé, son intégrité conforme aux bonnes mœurs, sa situation privilégiée, ses capacités sans pareilles et tout en restant en harmonie avec les dieux, il a pu accomplir la vocation de Rome: la réalisation - avec les mots de Salluste - du *magnum imperium populi Romani* (Cat., 52,10) auquel l'adjectif *magnificus* utilisé par Florus fait allusion. C'est pour cette raison que les *aurei sc. anni* (1,34/2,19/, 2) ont duré pour Rome jusqu'à la conquête de l'Hispanie.

Pour résoudre la contradiction existant entre la digression de caractère théorique et la présentation antérieure de l'histoire événementielle, il faut voir que Florus prend en considération des périodes transitoires comme p. ex. entre l'*infantia* et l'*adulescentia*, d'une part, et entre l'*adulescentia* et la *iuventus/iuventa*, d'autre part, avec la seule différence, qu'au lieu de deux, il en distingue trois dans la jeunesse, étant donné que la *senectus* à venir n'est pas un âge, absolument montant, mais partiellement descendant. La première période de la *iuventus* est montante en tout sens (la conquête de l'Afrique, de la Sicile, de la Sardaigne, de la Corse), la seconde apporte encore un certain développement (la soumission de la Macédoine, de la Syrie, de l'Hispanie etc.), par contre, dans la troisième, il se présente déjà certains signes inquiétants à l'ombre de la vieillesse prochaine, parce que la décadence se dessine de plus en plus, selon les mots de Florus: *reliqua saeculi, ut grandia aequae, ita*

vel magis turbida et foeda et centum sequentes ferrei (sc. anni) *plane et cruenti* (1,34/2,19/, 1-3). C'est l'hypertrophie de l'empire qui a causé les vices de l'État romain (*crescentibus cum ipsa magnitudine imperii vitiiis* - ibid.), ce qui est la preuve la plus marquante de la conception biologique de l'histoire chez Florus. Bien que dans l'*excursus* esquissé à propos de la prise de Numance, Florus simplifie et mélange les périodes transitoires qui se sont dessinées par la présentation des événements, il souligne que les changements suivent les lois de la biologie. L'historien constate, que, même si les guerres menées contre les ennemis extérieurs élèvent la gloire de Rome jusqu'au ciel, le peuple romain, à cause de son déséquilibre intérieur, inséparable de sa croissance à l'extérieur (ibid., 5), a commencé à déchirer son propre corps, comme s'il avait perdu sa raison (*quasi per rabiem et furorem...semet ipse laceravit* - ibid., 4). Notre auteur souligne donc, cette fois-ci avec les preuves du biologisme, son idée indiquée déjà auparavant, à savoir que la croissance de l'empire aurait un optimum⁶ qu'il ne devrait pas dépasser, même si les guerres menées contre les peuples extérieurs étaient justes - ce qui est affirmé par Florus dans une remarque (ibid., 5) - quoique dans un autre passage il essaie de donner sur les guerres romaines une opinion plus nuancée.

En résumant, nous pouvons comprendre pourquoi la pensée de la perte de Rome peut apparaître justement au temps de la «robuste maturité» qui a tout de même une étape transitoire de crise, précédant la *senectus* de l'empire romain, même si la mort future ne se présente que dans la prédiction de Jugurtha, qui prétend que Rome se détruira un jour, quand elle aura eu un acheteur. Ici (1,36/3,1/,18), j'accepte la reconstruction de texte, proposée par Jahn et également par Halm, basée sur la tradition B et, en partie, sur celle de quelques manuscrits de e qui disent: *cum illum evaserat, certum erat non esse perituram*, c'est-à-dire «quand Rome avait échappé à Jugurtha (comme acheteur non bien vu), on a pris pour certain: Rome restera pour toujours». Ce qui veut dire que la certitude de cette conviction n'est valable que pour le II^e siècle av. J.-C., c'est-à-dire la constatation n'exclut pas la mort naturelle de Rome dans l'avenir.

Malgré la victoire remportée sur Jugurtha, il n'est pas douteux que la santé du *corpus imperii* s'est ébranlée. Pour justifier cette supposition, l'historien présente plusieurs facteurs, mais c'est l'extension excessive de Rome qui était la première cause de l'ébranlement de la position de l'empire. Étant donné que Rome a dépassé les mesures de la croissance salubre (1,47/3,12/, 1-3; 6-7), le *populus Romanus* doit subir un âge de fer en décadence. Puis la guerre des alliés aussi a prouvé que le *corpus populi Romani* est composé de beaucoup de sortes de sangs italiens, *ipsum se regere non posset* (2,6/3,18/, 3 et 7). Même les *bella servilia* qui naissent *ex abundantia familiarum* dévastent *quasi pestilentia* (cfr. 1,47/3,12/, 10 et 2,7/3,19/, 8-9). De tout cela a résulté enfin, que *penitus intremuit omnique genere discriminum, civilibus, externis, servilibus, terrestribus ac navalibus bellis*

⁶ Le problème a été déjà indiqué par M. ROSTOVITZ, *Gesellschaft u. Wirtschaft im Römischen Kaiserreich*, 1929, I, p. 113; cfr. J. STRAUB, *Reichsbewußtsein u. Nationalgefühl...*, dans: *Regeneratio imperii*, Bd. II, pp. 45-46.

omne imperii corpus agitaturn est (2,14/4,3/, 8). Mais puisque le sort du *populus Romanus* - comme Florus l'a précisé dans la *praefatio* - détermine le sort de l'univers, l'ébranlement de la santé de l'empire romain entraîne aussi les troubles (cfr. *conversione*) du *genus humanum* (ibid.).

Ce que signifie définitivement cette santé ébranlée de l'*orbis terrarum*, devient clair chez Florus, quand l'historien décrit, pour conclure son oeuvre, comme César Auguste a réussi à guérir le peuple romain au seuil de sa vieillesse: *prorum in omnia mala et in luxuriam fluens saeculum gravibus severisque legibus multis coercuit* (2,34/4,12/, 65). Le *princeps* n'apparaît pas ici comme un simple *moderator* ou un *rector rei publicae*, un homme d'État qui met en équilibre des affaires et qui les dirige vers leur marche régulière, mais comme le protecteur de la santé du peuple romain et ainsi de l'univers. L'utilisation des mots *fluens* et *coercuit* fait allusion à cela: ce sont en même temps des termes techniques médicaux. Pour illustrer cette constatation, lisons ce passage chez Celsus: *Si corpus profluit, sudor coercendus, requies habenda erit* (3,6,15). Florus veut donc souligner, qu'Auguste a souhaité freiner l'hypertrophie du *corpus imperii* en lui assurant le repos (*requies*) nécessaire, la reprise de sa force qui ne sont pas identiques à l'*inertia Caesarum* (cfr. *praef.*, 8)⁷.

Le gage de cette *requies* est en effet la paix de l'univers qui dérive de la position du *populus Romanus* et de son empire, formé par Auguste. En effet, le peuple romain a déjà subjugué toutes les nations à l'Ouest et au Sud et les *populi* qui restaient *immunes imperii* au Nord et à l'Est, levant leur regard au *populus Romanus* (*sentiebant...magnitudinem et victorem gentium populum Romanum reverebantur* - 2,34/4,12/, 61). Il est donc deux faits qui garantissent l'autorité de Rome, c'est-à-dire le fond de la paix de l'univers: ce sont la grandeur et une série de victoires auxquelles il ne faut pas renoncer quand bien même elles auraient déjà dépassé la mesure convenable. Autrement dit: le *populus Romanus* ne doit pas éviter le risque qui accompagne sa *magnitudo*, il doit accepter d'une part de montrer ses forces militaires, comme il l'a fait sous Trajan, ou bien garantir la *securitas*⁸ romaine et universelle comme sous Hadrien, avec l'établissement du *limes*; ou encore, à l'exemple d'Auguste, unissant avec sagesse la politique militaire à une diplomatie habile, comme l'a fait, ensuite, Antonin le Pieux⁹, assurant ainsi la paix, tout comme Numa Pompilius à qui les contemporains le comparaient volontiers (Fronto, princ. hist., 1,11 Haines II p. 208)¹⁰. La réalisation de cette énorme tâche - selon Florus - repose définitivement sur les épaules du

⁷ Ce n'est pas par hasard que la *juventas* apparaît chez Auguste comme une notion spéciale dans le domaine religieux, cfr. P. LAMBRECHTS. Het begrip «Jeugd» in de politieke en godstienstige hervormingen van Augustus, LAC, 17, 1948, pp. 355-371.

⁸ Cfr. G. LEMCKE. Die Varusschlacht. Eine Quellenuntersuchung zum Bericht des Florus [Diss.], Hamburg, 1936

⁹ Voir R. SYME, La Dacie sous Antonin le Pieux, StCl., 3, 1961, p. 131.

¹⁰ Les lieux concernant ce thème chez les auteurs postérieurs: SHA, vita Ant.P., 2,2; Eutr., 8,4; epit.de Caes., 15,3; Cass. Dio 70,5; cfr. R. KLEIN, Die Romrede des Aelius Aristides, Einführung, Darmstadt, 1981, p. 148 et note 55.

populus Romanus, ce dernier compris au sens traditionnel du mot, lequel peuple résulte de l'union du sang peuples de Rome et de l'Italie et des provinces déjà latines pour pouvoir accomplir son rôle avec la diffusion de sa civilisation et avec le maintien de la paix mondiale. Les autres nations n'en sont pas capables, ainsi p. ex. les Grecs qui ont connu la civilisation, mais sont devenus des *Graeculi* sous leurs conditions climatiques et géographiques. Les autres peuples, barbares sauvages et féroces par leur nature même et par les conditions climatiques et géographiques qu'ils subissent, ne peuvent faire qu'exécuter leur tâche de civilisation indiquée et définie par Rome (cfr. 2,25/4,12/, 12: *Delmatae*; 2,33/4,12/, 60: *Astures* etc.); ou bien ils doivent lui rendre hommage, si une fois la *fortuna* ne leur a pas permis de constituer leur État autonome, comme p. ex. les Hispaniens (1,33/2,17/, 15). Voilà, en gros, la synthèse de la conception biologique de l'histoire universelle de Florus.

En dernière analyse, Florus n'a accepté que partiellement la conception historique de Tacite, concernant les peuples soumis, ceux qui vivaient autour de l'empire, même s'il accentue plus fortement l'hégémonie du *populus Romanus* traditionnellement conçu dans le rôle du *princeps gentium populus* ou du *victor gentium populus*, mais d'autre part - excepté les Hispaniens - il condamne ou méprise assez les autres nations. En même temps, Florus comprend la *pax Romana* dans un sens plus large que Tacite, comme une étape du développement organique de l'histoire universelle et comme une garantie pour la paix mondiale, même si la croissance outre mesure de Rome apporte une situation de danger permanent. Mais temporellement, on peut surpasser celle-ci avec la «mise en marche de bras» de l'empire ou bien avec la «sécurité» renforcée, ou avec le mélange raisonnable des deux facteurs. La vieillesse du *populus Romanus* peut ainsi avoir une période saine provisoirement renforcée qui ne peut pas contrarier tout de même les règles de la nature, ainsi la mort comme dernière étape ne doit pas être incertaine. Par conséquent, malgré la glorification du *populus Romanus*, la mise au point de l'histoire présentée par Florus à l'occasion du 900^e anniversaire de Rome a un certain caractère tragique malgré le récit avec aisance.

Or, dans les cadres d'un bréviaire, Florus a su renouveler l'historiographie romaine, en exprimant une conception très complexe de l'histoire, basée de façon conséquente sur un point de vue organique et naturel. La forme résumée n'a fait aucun obstacle à l'auteur pour formuler, avec éloquence, des idées bien élaborées et originales, adressées tout de même à un public étendu des élites, en donnant une vision générale sur l'histoire entière de Rome, et en évitant de se perdre dans les détails.

Kurt Smolak (Wien)

MEDICINA APOLOGETICA

Das Lehrgedicht des Quintus Serenus

Die folgenden Ausführungen berühren ein Seitenthema dieses Kongresses: die wenigstens nach der Auffassung von Cicero und Quintilian epische Subspezies des Lehrgedichts¹, welches durch die Werke Hesiods chronologisch dem Epos bekanntlich am nächsten steht. Doch scheint es nicht zuletzt aus folgendem Grund angebracht, über ein Lehrgedicht der lateinischen Spätantike zu handeln: Während nämlich über die literarische Auseinandersetzung der Christen mit der antik-heidnischen Tradition durch gezielten Einsatz des Epos im eigentlichen Sinn, konkret durch Bibel- und Heiligenepik, in den vergangenen Jahrzehnten intensiv geforscht wurde², blieb die im lateinischen Bereich des 4. Jh. nicht minder bedeutende gegenseitige Polemik, die sich im Abfassen von christlichen bzw. heidnischen Lehrgedichten äußerte, fast unbeachtet; und das obwohl gerade diese Gattung zumindest in der römischen Literatur am direktesten Trägerin persönlicher Bekenntnisse zu einer „Weltanschauung“ sein konnte³, man denke an Lukrez, der sich in den Prooemien zu den Büchern 1, 3 und 5 mit zunehmender Emphase zu Person und Lehre Epikurs bekennt. Was die Spätantike betrifft, so konnte für den Heiden Avien gezeigt werden, daß er sich in seinen Lehrgedichten, in erster Linie in seinen *Aratea*, gegen Christliches wandte⁴. Der

¹ Darüber s. E. Pöhlmann, Charakteristika des römischen Lehrgedichts, ANRW 1,3 (1973), 813–901 (dort 820–825).

² R(einhart) Herzog, *Bibelepik*, München 1975; D. Kartschoke, *Bibeldichtung*, München 1975; M. Roberts, *Biblical Epic and Rhetorical Paraphrase in Late Antiquity*, Liverpool 1985; im Rahmen eines Projekts der Universität Regensburg unter der Leitung von K. Thraede (s. Thraede, Die Anfangsverse der Evangelien dichtung des Iuvencus, in: *Philanthropia kai Eusebeia*. Festschrift A. Dihle, Göttingen 1993, 475–481) sind bis jetzt zwei gedruckte Dissertationen mit Einzelinterpretationen zu Iuvencus entstanden: M. Flieger, *Interpretationen zum Bibeldichter Iuvencus: Gethsemane, Festnahme Jesu und Kaiphasprozeß* (4,478–565), Stuttgart 1993; F. Fichter, *Taufe und Versuchung Jesu in den Evangeliorum libri quattuor des Bibeldichters Iuvencus* (1,346–408), Stuttgart-Leipzig 1994; schließlich seien noch zwei Wiener Dissertationen genannt: E. Grünberg, *Studien zur Vita S. Martini des Paulinus von Petricordia* (1990); C. Weidmann, *Das Carmen de martyrio Maccabaeorum* (1995).

³ Vgl. E. Pöhlmann (o. Anm. 1); B. Effe, *Dichtung und Lehre. Untersuchungen zur Typologie des antiken Lehrgedichts*, München 1977 (Zetemata 69), 66–79.

⁴ D. Weber, „Et nuper Avienus,„ Religiöse Tendenzen in Aviens „*Phainomena*“-Übersetzung, *Eos* 74 (1986), 325–335.

überzeugte Juppiterverehrer Avien, dessen Werke die Christen Hieronymus und Paulinus von Nola kannten⁵, bietet einen geeigneten Ansatzpunkt für das, was hier in der gebotenen Kürze zu zeigen versucht werden soll. Er verabsäumt es nicht, wo immer sich dies machen läßt, seinen und seiner heidnischen Gesinnungs- und Standesgenossen Stolz auf den Besitz der exakten Wissenschaft Ausdruck zu verleihen: Er zitiert nämlich, seinen Quellen, hauptsächlich den Scholien zu Arat folgend, möglichst alte Autoritäten, von Panyasis bis Pytheas von Marseille⁶. Die auf derselben Ebene wie die antiquarisch-religionshistorischen Interessen eines Macrobius, in dessen hochgelehrten Saturnalia ein Gesprächsteilnehmer namens Euangelus den Part des mangelhaft Gebildeten, aber umso Dreisteren übernimmt – unabhängig voneinander haben Klingner und Courcelle erkannt, daß diese Gestalt das der Wissenschaft fernstehende, ja feindlich gesinnte Christentum repräsentieren dürfte⁷. Bei Macrobius schlägt hier ein altes Vorurteil durch, das die Christen einerseits durch ihre ursprünglich affektierte Ablehnung der *sapientia huius mundi* (1 Cor. 3,19) provoziert haben, dem sie am Ende des 4. Jh. aber wiederholt zu begegnen suchten, auf literarischer Ebene nicht zuletzt durch höchst kunstvolle Dichtung, auch durch Lehrdichtung. In der lateinischen Literatur der Christen ist der früheste und zumindest für die Spätantike beste Vertreter hochstehender didaktischer Poesie einmal mehr Prudentius, mag er auch als Lyriker und Epiker besser bekannt sein. Am Ende seines antihäretischen Lehrgedichts über die „Vergöttlichung“ des Menschen durch die Orthodoxie, Apotheosis, das u. a. ein Gegenstück zu Lukrez sein möchte, handelt er über das Ziel der universellen und der individuellen Heilsgeschichte, eben die Divinisierung des Menschen im Sinne der Verheißung von Psalm 81,6: „Ihr seid Götter und Söhne des Höchsten alle.“⁸ Diese Vergöttlichung basiert auf dem jüdisch-christlichen, dem platonischen entgegengesetzten Menschenkonzept der leiblich-seelischen Einheit, christlich gesprochen: der Auferweckung der Toten am Ende der Geschichte und der vollständigen Wiederherstellung eines von jeder Krankheit und Schwäche befreiten Leibes. Die erwähnte Psalmstelle wurde bereits in den Philosophumena Hippolyts von Rom mit der Heilung des Menschen durch Rechtgläubigkeit in Zusammenhang gebracht; die Orthodoxie erscheint somit als die einzig wahre und daher einzig wichtige Medizin für den gesamten Menschen⁹. So werden auch die Krankheiten wie bei Prudentius, 1065–1084,

⁵ Hieron., comm. epist. ad Tit. 1,12 (PL 26,706) erwähnt die Arat-Bearbeitung, und Paul. Nol., carm. 15,32, spielt darauf an.

⁶ Eine genaue Analyse der Quellen und der Tendenz ihrer Verwertung bei D. Weber, *Aviens Phaenomena, eine Arat-Bearbeitung aus der lateinischen Spätantike. Untersuchungen zu ausgewählten Partien*, Wien 1986 (Dissertationen der Universität Wien 173).

⁷ F. Klingner, *Römische Geisteswelt*, München 1965, 489 (Nachdruck Stuttgart 1979, 542); P. Courcelle, *Late Latin Writers and their Greek Sources* (translated by H. Wedeck, Cambridge 1969, 18, Anm. 52).

⁸ Zur Bedeutung des Titels siehe Ch. Gnllka, *Notizen zu Prudentius*, Rhein. Mus. 109 (1968), 84–94 (dort 92–94), und K. Smolak, *Exegetischer Kommentar zur Apotheosis des Prudentius* (Hymnus, Praefatio, Apotheosis 1–216), Wien 1969 (masch. Diss.), XIV–XVIII.

⁹ 10, 34 (PG 16, 3, 3454 B): ταῦτα (die Höllenstrafen) μὲν ἐκφεύξῃ θεὸν τὸν ὄντα διδασθεῖς, ἔξεις δὲ ἀθάνατον τὸ σῶμα καὶ ἄφθαρτον ἔμα ψυχῇ ... γέγονας γὰρ θεός· ὅσα γὰρ ὑπέμεινας πάθη ἄνθρωπος ὢν, ταῦτα ἐδίδου, ὅτι ἄνθρωπος εἰς ...

letztlich bedeutungslos, da ja der von Christus auferweckte Leib auf dem Höhepunkt seiner Kraft stehen und diesen Zustand in Ewigkeit bewahren wird. Daher erscheint Christus als der wahre Arzt, denn die von ihm verkündete Lehre garantiert auch die Errettung des Leibes. Die Heilungswunder, von denen die Evangelien berichten, konkret die Heilung des Gelähmten (Matth. 9,2), beweisen nach Prudentius die medizinische Kompetenz Christi (963–967). Darüber hinaus ist für den Dichter durch die wahre Menschennatur Christi und seine Auferstehung die Auferweckung des Leibes in vollkommener Gesundheit theologisch gesichert, und auf den Erweis der Nachfolge Christi im Sinne der Auferstehung des Leibes nach Paulus, Rom. 6,5, läuft sein Lehrgedicht ebenso hinaus wie Hippolyts antihäretischen Philosophumena: Der erlöste Zustand von Seele und Leib bedeutet die Apotheosis des Menschen, Christus ist der Arzt für Seele und Leib. Durch dieses keinesfalls neue christliche Konzept übernahm Christus unversehens die Funktion eines antiken Heilgottes oder Heilheros, eine Funktion, die das von Anfang an problematische Verhältnis der Christen zur traditionellen Medizin erkennen läßt¹⁰, welches dadurch verstärkt wurde, daß die Ärzte in der späteren Antike häufig eine heidnische Philosophie vertraten – schließlich gelangte der Platonismus nach der Schließung der Athener Akademie durch Kaiser Justinian I. im Jahr 529 vorwiegend über die Vermittlung von Ärzten nach Syrien und in der Folge zu den Arabern¹¹. Als Widerpart zu den heidnischen Ärzten wurden noch in der Spätantike die christlichen Wunderärzte Kosmas und Damian, zwei Märtyrerbrüder aus Syrien oder Kilikien, in einem ausführlichen hagiographischen Bericht einem breiten Publikum nahegebracht¹². Ihre Legende markiert den Anfang der christlichen Rezeption der Medizin. Ungeachtet des nach wie vor belasteten Verhältnisses der Christen zur traditionellen Heilkunde war natürlich gerade in der Spätantike infolge des Rückgangs der Griechischkenntnisse im Westen verstärkter Bedarf an lateinischer medizinischer Fachliteratur gegeben. Deren Großteil lag ja nur in griechischen Texten vor, ein Umstand, dem durch rege Übersetzungstätigkeit Rechnung getragen wurde: Von Galen über Soranos, Oreibasios und Dioskurides bis zur veterinärmedizinischen Schrift des sogenannten Chiron reichen die lateinischen Übertragungen. Sie dienten zunächst ausschließlich der praktischen Verwendbarkeit, was sich allein an ihrer zum Teil stark vulgarisierten Sprache erkennen läßt. Erst sekundär trat ein, wie ich meine, zunehmend retrospektives, bewußt auf die heidnische Wissenschaftstradition abhebendes Element hinzu, welches den Charakter einer subtil gegen das Christentum gerichteten Apologetik eben dieser Wissenschaft annehmen konnte. Schon der unbekannte griechische Verfasser der genannten Veterinärmedizin versteckte sich hinter einer mythologischen Autorität für seine Therapien und Rezepte, dem heilkundigen Kentauren Chiron, der aufgrund seiner tier-menschlichen Mischnatur als idealer Veterinärmediziner

¹⁰ Darüber R(udolf) Herzog, Art. Arzt, RAC 1,720–724 (dort 723f.); H. J. Frings, Medizin und Arzt bei den griechischen Kirchenvätern bis Chrysostomos, Diss. Bonn 1959.

¹¹ Darüber s. I. Opelt, Griechische Philosophie bei den Arabern, München 1970, 11–13.

¹² Über Kosmas und Damian s. BHL Nr. 1967–1979; LThK 6,566f.; die Lokalisierung ihres Martyriums in Aigai in Kilikien hat mit der Tatsache zu tun, daß sich dort eine Kultstätte des Asklepios befand: s. R(udolf) Herzog, Art. Asklepios, RAC 1,796.

erscheinen mußte und die Kunst seiner heilenden Hände ja bereits in seinem Namen trug¹³. Deutliche Ausrichtung auf die altherwürdige medizinische Wissenschaft zeigt ferner das Lehrbuch des Marcellus Empiricus „Über die Heilmittel“ in theodosianischer Zeit: Der Autor stellt seinem Werk eine Reihe von erfundenen Ärzte-Briefen voran, um dieses als direkte Fortführung der traditionsreichen Medizin auszuweisen. Der zweite Brief stammt angeblich von Hippokrates und richtet sich an einen der Seleukidenkönige, Antiochos, der dritte, ebenfalls von Hippokrates, an niemand anderen als an Maecenas. An die Seite derartiger chronologischer Gewaltakte treten etliche mit Sicherheit frei erfundene Ärzte als Autoritäten der Vergangenheit¹⁴. Somit ist die Schrift des Marcellus zu der in Spätantike und Frühmittelalter häufig vertretenen Schwindelliteratur zu zählen, zu der die *Historia Augusta* ebenso gehört wie der Grammatiker Virgilius Maro und die Kosmographie des Aethicus Ister. Soweit sich dies feststellen läßt, haben viele Werke dieser Schwindelliteratur, von ihrem Unterhaltungswert abgesehen, apologetischen, polemischen oder satirischen Charakter – zu Recht sprach Straub im Zusammenhang mit der *Historia Augusta* von heidnischer Geschichtsapologetik¹⁵, und betonte Bischoff wiederholt den satirischen Charakter des Virgilius Maro¹⁶. Doch zurück zu den spätantiken Medizinern: Sie alle zeigen keine Spur von Christlichkeit, einer von ihnen, Oreibasios, war sogar Leibarzt des Apostatenkaisers Julian und zählte zu dessen engsten Vertrauten, wie der Heide Eunapios von Sardes zu berichten weiß¹⁷; sie alle nehmen mehr oder weniger explizit auf die wissenschaftlichen Leistungen der Vergangenheit Bezug und sie alle bieten, auf unterschiedlichem Sprachniveau, praktische Information in ausreichendem Maß. Es bestand also kein sachlicher Bedarf nach einem medizinischen Lehrgedicht. Trotzdem entstand ein solches, vielleicht im fünften oder sechsten Jahrzehnt des 4. Jh. Ob der Dichter die sogenannte *medicina Plinii*, eine Kompilation aus der Mitte des 4. Jh., kannte, wie vermutet wurde¹⁸, und ob er, wie etwa der Editor Pépin, ein Arzt, meinte, von Marcellus Empiricus zitiert wird, ist sehr fraglich. Die Rede ist von dem *liber medicinalis* des Quintus Serenus, einer Sammlung von 64 Rezepten in 1107 Hexametern¹⁹. Als medizinisches Lehrgedicht stellt das Werk in der erhaltenen lateinischen Literatur der Antike ein Unikum dar. Eine ähnliche Dichtung eines gewissen Fabius (oder Flavius), über die Hieronymus (vir. ill. 80; adv. Iovin. 2,6) berichtet, ist verloren. Doch immerhin wird aus Hieronymus klar, daß Fabius zusammen mit Laktanz als Rhetor an den Hof Diokletians nach Nikomedia berufen wurde; er konnte zumindest äußerlich zu dem Zeitpunkt nicht Christ

¹³ Zur *Mulomedicina Chironis* s. K.-D. Fischer, HLL 5, 77–80 (§ 513).

¹⁴ Vgl. M. P. Segoloni, L'epistola dedicatoria e l'appendice in versi del *De medicamentis liber* di Marcello, in: Prefazioni, prologhi, proemi di opere tecnico-scientifiche latine, Bd. 1, Rom 1990, 367–379.

¹⁵ J. Straub, Heidnische Geschichtsapologetik in der christlichen Spätantike, Bonn 1963.

¹⁶ Vgl. etwa B. Bischoff, Eine verschollene Einteilung der Wissenschaften, *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen age* 25 (1958), 5–20 (*Mittelalterliche Studien*, Bd. 1, Stuttgart 1966, 273–288, dort 287f.); daß Aethicus eine Nebenabsicht verfolgt, ist unbestritten, fraglich bleibt nur, welcher Art jene ist, s. K. Smolak, Notizen zu Aethicus Ister, *Filologia mediolatina* 3 (1996), 135–152.

¹⁷ Dazu H. O. Schröder, Art. Oreibasios, RE Suppl. 7, 797–812.

¹⁸ Dagegen mit Recht A. Önnersfors, In *Medicinam Plinii studia philologica*, Lund 1963, 62–83.

¹⁹ K. Smolak – K.-D. Fischer, HLL 5, 315–320 (§ 556); Effe (o. Anm. 3) 199–204.

gewesen sein. Das Lehrgedicht des Fabius steht zeitlich ziemlich genau am Beginn der spätantiken lateinischen Literatur, wenn man diese wie Schetter mit Nemesian einsetzen läßt²⁰, also ebenfalls mit einem Lehrdichter, dessen *Cynegetica* sich auf 283 datieren lassen und vielleicht von Quintus Serenus zitiert werden²¹. Dies ergäbe einen *terminus post* für den *liber medicinalis*, bei dessen früherer zeitlicher Einordnung die Philologie lange einem gelehrten Irrtum aufgesessen war: Die sehr zahlreichen Handschriften des Lehrgedichts bieten nur die Namen Quintus Serenus (im Genetiv, so daß theoretisch auch die ungewöhnliche Form Serenius in Frage käme), mit einer einzigen Ausnahme: Der Neapler Humanisten-Codex CCXXXIX (IV E 39), vielleicht von Parrhasius im späten 15. Jh. geschrieben²², nennt als Autor Serenus Sammonicus. Dies ist aber nicht alte Überlieferung, sondern gelehrte Humanistenkonjektur. Denn zwei Sereni Sammonici, Vater und Sohn, sind aus der *Historia Augusta* und aus Macrobius bekannt²³. Der Vater soll eine Bibliothek mit 62.000 Bänden besessen haben und Opfer des Kaisers Caracalla, einer Negativfigur, geworden sein, der Sohn dagegen, ein Freund des guten Kaisers Alexander Severus, soll gedichtet haben – was, ist unbekannt²⁴. Die Neapler Handschrift überträgt also den Namen Serenus Sammonicus auf den nicht näher identifizierbaren medizinischen Autor. Dieser ging demnach als Schriftsteller des 3. Jh. in neuzeitliche Ausgaben und in der Folge in Literaturgeschichten²⁵ und sogar in den *Thesaurus linguae Latinae* ein²⁶. Doch in die Zeit der Severer paßt der *liber medicinalis* keineswegs. Dementsprechend wurde er in dem in Anm.19 genannten Handbuchartikel unter den Werken des 4. Jh. behandelt. Allerdings stellt der Name (Quintus) Serenus im lateinischen Westen in jener Epoche eine Rarität dar – in Ägypten dagegen scheint die griechische Form Serenos damals geradezu ein Modename gewesen zu sein²⁷; im lateinischen Bereich ließ sich für die Spätantike nur ein einziger Serenus nachweisen. Sein Name erscheint nur mit dem Zusatz VC (*vir clarissimus*) inschriftlich auf einem Sitz des Kolosseums²⁸.

Hier will ich unterbrechen und versuchen, die geistige Haltung des Autors aus seinem Lehrgedicht zu eruieren, einem Lehrgedicht, das die antike Form weitgehend auflöst. Denn die einzelnen Rezepte sind jeweils durch eigene Überschriften voneinander abgehoben wie in Prosa-Rezeptbüchern. Umso bemerkenswerter erscheint es, daß ein von Hesiods

²⁰ W. Schetter, Nemesians *Bucolica* und die Anfänge der spätlateinischen Dichtung, in: *Studien zur Literatur der Spätantike*, Bonn 1975, 1–43.

²¹ In 1030 könnte die Wendung *niveis ... dentibus armat* an *Cyneg.* 164 *niveis armantur dentibus* anklängen.

²² Darüber in den Ausgaben von F. Vollmer, Leipzig 1916 (*Corpus medicorum Latinorum* 2,3), XIV, und von R. Pépin, Paris 1950, XXX.

²³ Zum Problem des/ der Serenus/-i Sammonicus /-i und deren möglicher Identität mit Trägern des Namens Serenus im 3. Jh. s. jetzt zusammenfassend K. Sallmann, *HLL* 4, 591–598 (ß484).

²⁴ SHA, Caracalla 4,4; Alexander Severus 30,2.

²⁵ Z. B. M. Schanz – C. Hosius, *Geschichte der römischen Literatur*, Bd. 3, München 1922³, 28–30 (§ 516).

²⁶ Der neue *ThLL*-Index von 1990 gibt die Sigle SER. med. an.

²⁷ *PLRI* 1,826; 2,993.

²⁸ *CIL* VI 32157; *PLRI* 2,993 datiert zwischen 476 und 483, also etliche Zeit nach der mutmaßlichen Abfassung des *liber medicinalis*; es handelt sich um Agrius (Aggerius ?) Serenus.

Lehrgedichten an konstantes Gattungselement beibehalten wurde: der einleitende Götterhymnus. Anders als in den meisten Lehrgedichten richtet sich dieser hier an zwei Adressaten²⁹, an einen göttlichen Vater und dessen göttlichen (oder gott-menschlichen) Sohn, an Phoebus Apollo, den Dichtergott und „Erfinder“ der heilsamen Lehre der Medizin, und an dessen Sohn, den Heilheros Äskulap³⁰. Von diesem werden, hymnischer Tradition gemäß, vier Kultorte erwähnt, und zwar in Ost-West-Richtung, deren letzter und damit wichtigster „die tarpeische Burg und der berühmte Tempel“, also das Kapitol in Rom ist, für Heiden und Christen der Inbegriff der altrömischen Religion³¹. Auf dem Kapitol erscheint nun Äskulap als hilfreicher *deus praesens*; durch dieses Vorgehen des Autors wird das Lehrgedicht zu einer Sache Roms, das römische Leserpublikum soll sich unmittelbar betroffen fühlen. In ähnlicher Weise hatte übrigens schon Lukrez für sein philosophisches Anliegen geworben, wenn er gleich im ersten Vers des Prooemiums zum ersten Buch die Allegorie der Natur, *Venus physica*, als *Aeneadum genetrix* apostrophiert. Der Dichter des *liber medicinalis* bittet in seinem Prooemium, wie üblich, um göttlichen Beistand. Die Bitte „komm herbei und bestätige, was du zu mir, deinem begierigen Zuhörer, schon oft gesprochen hast,“ (9f.) läßt das folgende Gedicht als Offenbarungspoeseie erscheinen – ähnlich übrigens verfährt Avien in seinen *Aratea*³². In der kurzen Aretalogie des Äskulap fällt ferner ein Detail auf, und zwar

²⁹ Doppelhymnen, in der Regel an eine weibliche und eine männliche Gottheit gerichtet, begegnen etwa bei Lukrez (das Prooemium zu Buch 1 preist Venus und Epikur, der auf diese Weise schon zu Beginn des Werkes in die göttliche Sphäre gerückt ist: im Prooemium zu Buch 5 wird er dann direkt „Gott“ genannt), Mesomedes (Hy. 1, an Physis und Apollo) und Proklos (Hy. 6, an Hekate und Ianus).

³⁰ Da im Folgenden immer wieder auf diesen Hymnus Bezug genommen wird, ist es sinnvoll, den Text nach Pépin abzudrucken:

*Phoebe, salutiferum quod panginus adsere carmen
Inventumque tuum prompto comitare favore.
Tuque potens artis, reduces qui tradere vitas
Nosti et in caelum manes revocare sepultos,
5 Qui colis Aegeas, qui Pergama quique Epidaurum,
Qui quondam placida tectus sub pelle draconis
Tarpeias arces atque inclita templa petisti,
Depellens taetros praesenti numine morbos:
Huc ades et, quidquid cupido mihi saepe locutus
10 Firmasti, cunctum teneris expone papyris.*

³¹ Auffälligerweise wird nicht der Hauptkultort des Äskulap in Rom angegeben, die Tiberinsel, wo er in Gestalt einer Schlange an Land gegangen sein soll (s. K. Latte, *Römische Religionsgeschichte*, München 1960, 225). Das Heiligtum auf der Insel war übrigens eine Filiale von Epidauros, das an unmittelbar vorangehender Stelle erwähnt ist; umso eher wäre es auch hier zu erwarten. Der Grund für die Änderung der etwa von Livius 10,48; Ovid., met. 15,622-744; fast. 1,291f. belegten römischen Tradition wird abgesehen von der oben erwähnten zentralen Bedeutung des Kapitols (Ovid nennt an der angegebenen Stelle aus den *Fasti* ein Juppiterheiligtum auf der Tiberinsel; dies könnte die sachliche Basis für die Umgestaltung bei Quintus Serenus abgeben) in der Möglichkeit einer wirkungsvollen Allegorese der archaischen Todesstrafe durch Stürzen vom Tarpeischen Felsen zu suchen sein: In einer Art Talion werden die (todbringenden) Krankheiten von Äskulap, der ja nach Rom geholt wurde, um eine Seuche zu vertreiben, nun ihrerseits mit der altrömischen Todesstrafe belegt.

³² 71f.; 74–76; auch Avien hebt seine lange dauernde Vertrautheit mit der inspirierenden Gottheit hervor.

die Formulierung in den Versen 3f.: „der du die Seelen wieder zurückführen und die Begrabenen in den Himmel zurückrufen kannst, (*reduces qui tradere vitas/ nosti et in³³ caelum manes revocare sepultos*). Zunächst ist der Umstand bemerkenswert, daß der mythologische Kontext, nämlich die Auferweckung des Hippolytos, durch Äskulap ebenso wie die Folgen dieser Störung der Weltordnung, nämlich seine eigene Tötung durch den Blitz Jupiters, vollkommen unterdrückt sind. Vielmehr wird die Fähigkeit des Gottessohnes, Tote zu erwecken, mittels des präsentischen *nost*i verallgemeinert. Diese dem Mythos zuwiderlaufende Verallgemeinerung ist noch verstärkt durch das innerhalb der paganen Latinität auffällige, neben *manes* inhaltlich scheinbar überschießende Attribut *sepultos*. Schon die früheste jüdisch-christliche Tradition dagegen, die sich in Matthäus 27,52 niederschlägt, spricht ausdrücklich von dem Sich-Öffnen der Gräber bei der Auferstehung der „Leiber vieler Heiliger“ im Zusammenhang mit dem Kreuzestod Jesu: *monumenta aperta sunt* (*monumenta* ist klärlich ein Synonym von *sepulcra*). Auf ebendiese Tradition bezieht sich Prudentius in zwei Passagen seiner Apotheosis, wobei er jeweils Begriffe aus dem Wortfeld *sepelire* verwendet³⁴. Ferner: Äskulap ruft die begrabenen Toten nicht auf die Erde zurück, sondern „in den Himmel“ – eine den Christen zwar vertraute, der heidnischen Antike aber fremde Vorstellung – wie fremd, zeigt nicht nur die abschätzige Reaktion der Athener Philosophen auf die Areopagrede des Paulus (Act. 17,32), worin dieser von der Auferstehung der Toten spricht, sondern auch – in vorliegendem Zusammenhang besonders aufschlußreich – eine Stelle aus dem Gedicht Nr. 4 des Tiberianus, einem neuplatonischen, Gedanken aus dem Timaios verarbeitenden Hymnus aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts³⁵. Tiberian sagt 10–12 über den jenseitigen Gott aus, daß dieser aus der Höhe beobachte, wie das Weltschicksal abläuft, indem sich die jenseitigen Seelen in die Zeitlichkeit einbinden und dann wieder in die hohen Himmelsräume zurückkehren: *vitas involvier aevol atque iterum reduces supera in convexa referri*; die sprachlichen Ähnlichkeiten zu dem Äskulaphymnus sind unübersehbar: *reduces vitas* erscheint an beiden Stellen, Tiberians *supera in convexa* hat bei Quintus Serenus in der Wendung *in caelum* seine synonyme Entsprechung. Doch bei

³³ So der sicher korrekte, für den Subarchetypus der karolingischen Textzeugen zu erschließende Wortlaut, dem Vollmer und Pépin (o. Anm. 22) folgen. E. Baehrens, PLM 3, 107, dagegen konjizierte auf der Grundlage von *seu c(o)elo* (Ackermann, Leipzig 1786) und wahrscheinlich durch die Christlichkeit von *in caelum* irritiert, das zwar gut antike, doch der Intention des Autors zuwiderlaufende *sub caelum*. Gerade der Umstand, daß Vergil, Aen. 7,768, in seiner Darstellung der Wiederbelebung des Hippolytos durch den Phoebigena die Präposition *sub* (*superas auras*) gebrauchte, gewissermaßen als Epexege des vorangehenden, mehrdeutigen *ad* (*sidera*), sollte der Konjektur widerraten: Quintus Serenus interpretiert, wenn man so will, Vergils *ad* in die entgegengesetzte Richtung. Die inhaltliche Gleichsetzung von *in caelum* mit der lukrezischen Phrase *in luminis oras*, die A. R. Corsini, *La praefatio* di Sereno Sammonico al *Liber medicinalis*, in: Prefazioni etc. (o. Anm. 14), 357–359, erwägt, entbehrt jeglicher Grundlage, wie denn überhaupt der Artikel keinen wissenschaftlichen Ertrag bringt.

³⁴ 635f.: (*Christus*) *inferna refringens/ regna resurgentes secum iubet ire sepultos*; 1082–1084: (*mea membra*) ... *morbos ridete minaces/ ... taetra sepulcra/ despuite*.

³⁵ Zu Tiberian s. S. Mattiacci, *I carmi e i frammenti di Tiberiano*, Florenz 1990; K. Smolak, HLL 5, 263–267 (§ 552), speziell zu carm. 4 T. Agazzino, *Una preghiera gnostica pagana e lo stile lucreziano nel IV secolo*, in: *Dignam dis*, a G. Vallot, Venedig 1972, 169–210.

dem platonisierenden Tiberian sind eben nur die *vitae*, die lebendigen Seelen, gemeint, nicht aber die „begrabenen Totengeister“, *manes sepulti*, wie bei Quintus Serenus, womit nur „Seele und Leib“ gemeint sein kann: Das Attribut hat also bei genauerem Hinsehen seinen guten Sinn. Gerade der Hymnus Tiberians erhielt Anfang des 5. Jh. eine christliche Kontrafaktur in dem Lehrgedicht Alethia des Marius Victorius: Er zitiert im einleitenden Gebetshymnus seiner Dichtung wörtlich aus Tiberian³⁶ und stellt der Seelenwanderungslehre die christliche Auferstehung von Leib und Seele entgegen. In den Versen 90f. der Einleitung verwendet Marius Victorius übrigens sogar die Ausdrücke *vitae reddere* und *in caelum revehere*, die stark an die Formulierungen des Quintus Serenus erinnern³⁷. Die Aussagen des Christen Marius Victorius und des Heiden Quintus Serenus decken sich also, was die Modifizierung der platonischen Lehre vom Seelenkreislauf betrifft. Durch diese Modifizierung mußte aber das medizinische Lehrgedicht, das die Lehre des Phoebus und das Heilswirken seines Sohnes Äskulap vorträgt, vollends die Qualität eines Evangeliums erhalten. Die Bezeichnung der Dichtung in Vers 1 des Prooemiums als *salutiferum carmen* enthält somit einen sehr komplexen Sinn: die medizinische Wissenschaft wird als Heilslehre präsentiert. Der Heros Äskulap führt als *potens artis* den Heilsplan seines göttlichen Vaters Apoll aus, er ist Mittler zwischen diesem und den nach *salus* bedürftigen Menschen. Die Totenerweckungen, auf die sich das Prooemium bezieht, erscheinen als die höchste Form der Heilung von Krankheiten, diese wiederum haben den Charakter eines partiellen Todes genauso wie für Prudentius in der Apotheosis, besonders in den Versen 1076f. Auch er fordert ja seinen Leib auf, im Hinblick auf die künftige Auferstehung die drohenden Krankheiten zu verlachen, das Grab gering zu achten (1082–1084) und dorthin zu gehen, wohin Christus sie ruft: *quo Christus provocat, ite!* (1084) – gemeint ist natürlich „in den Himmel“, *in caelum*, wie der Christ Marius Victorius und der auf christlichen Sprachgebrauch Bezug nehmende Heide Quintus Serenus unumwunden sagen. *Liestmanden liber medicinalis* unter dem Gesichtspunkt der Kontrafaktur der christlichen Heilslehre durch die heidnische medizinische Wissenschaft, so erhalten etliche Einzelheiten eine neue Nuance und größeres Gewicht. Wenn in Vers 360 die Naturheilmittel als *Phoebigenae caelestia dona*, „himmlische Gaben des Phoebus-Sohnes,“, bezeichnet werden, so mußten Leser des 4. Jh., auch gebildete Heiden, denen christliche Sprache und christliches Gedankengut natürlich nicht fremd waren, an die Gnadengaben denken, die der Sohn, Christus, nach Johannes 15,26f. vom Vater her den Menschen vermittelt, indem er ihnen den Heiligen Geist sendet; *dona* war eine der möglichen Übersetzungen des griechischen Terminus für die Gnadengaben, *χαρίσματα*³⁸, und Leo der Große, sermo 2,1, gebraucht just die

³⁶ Mar. Vict., precatio 2: *omnipotens quem* ~ Tiberian., carm. 4,1: *omnipotens ... quem*.

³⁷ 88–91: (*hominem*) ... *sedibus ex Erebi cura maiore petitum! restituis quam factus erat vitaeque perennil reddis et in caelum tecum vehis hoste subacto*.

³⁸ Z. B. Hil., in Matth. 9,6; Aug., epist. 78,3, spricht von *dona curationum* (wohl nach der Geistgabe *gratia sanitarum* von 1 Cor. 12,10); vielleicht soll das aus Verg., Aen. 7,773, übernommene poetische Patronymikon *Phoebigena* auf „Vater und Sohn“ als Gegenstück zu Io. 16,26f. hinweisen; in ähnlichem Kontext steht das Wort auch 181: *Phoebigenae divinam ... curam* (vgl. Augustins *dona curationum*).

Wortverbindung *caelestia dona* zur Bezeichnung der Gaben des Heiligen Geistes. Noch auffälliger ist, daß der Autor des Lehrgedichts verspricht, den Armen heilbringende Weisungen zu geben, indem er ihnen die Heilmittel des Äskulap verkündet: *pauperibus praecepta dicamus amica*, sagt er in Vers 394, nachdem er unmittelbar zuvor gegen die teuren Heilmittel der Reichen Stellung bezogen hat (392f.). Derartige Äußerungen der Euporistaliteratur finden bei Beachtung der Tendenz des Gedichts ihre Entsprechung in der Zuwendung Jesu zu den Armen, besonders auffällig bei Matthäus 11,5, wo Jesus selbst als Beweis für seine Messianität die Heilsverkündung an die Armen in expliziten Zusammenhang mit seinen Heilungswundern und Totenerweckungen stellt: „Blinde sehen, Lahme gehen, Aussätzige werden rein, Taube hören, Tote stehen wieder auf und den Armen wird das Evangelium verkündet... Der Heilbringer Äskulap wird als Armenfreund zu einem Gegenstück Christi; dies entspricht einem in der spätheidnischen Literatur auch anderweitig belegten Bemühen, Götter oder Heroen nach dem Muster Christi zu stilisieren, besonders Herkules³⁹, Apollo/Sol⁴⁰ und eben Äskulap – dessen Sternbild, den „Schlangenhalter“ (Ophiuchos), setzten nach dem Zeugnis Hippolyts (Phil. 4,48; PG 16,3,3113 D) die häretischen Astrotheosophen mit Christus gleich! Deutlich streicht auch der mit seinem heidnischen Leibarzt befreundete Julian in seiner der Propaganda für einen philosophischen Paganismus dienenden Rede an den „König Helios“ das Christushafte an Äskulap hervor (153 b), Gedanken, die er in seiner Invektive gegen die Christen wiederholt (adv. Gal. 197–207). Schließlich wurde ja sowohl Christus als auch Äskulap als „Heiland“ (σωτήρ) verehrt: Letzteres läßt sich durch Münzfunde und Inschriften aus den Asklepieen belegen⁴². Und gerade im Zusammenhang mit Äskulap begegnet bei Tertullian, ad nationes 2,14 und Apologeticum 14,5, ein topischer, von dem polemischen Apologeten mit der Autorität Pindars ausgestatteter Vorwurf gegen die Ärzte, den Quintus Serenus hier zugleich mit der Annäherung seines Heros an Christus entkräften kann: Tertullian bietet eine rationalistische Deutung des Mythos von der Tötung des Äskulap durch Juppiter: Nicht wegen irgendwelcher Totenerweckungen sei jener vom Blitz getroffen worden, sondern als Strafe für seine Geldgier. Wie stark just der Vorwurf der Habgier der Ärzteschaft anhaftete, beziehungsweise daß Quintus Serenus gerade ihn entkräften mußte, zeigt einmal mehr die Legende der christlichen Ärztebrüder Kosmas und Damian: Sie sollen ja zum Unterschied von ihren heidnischen Berufskollegen mittellose Patienten ohne Entgelt geheilt haben. Deswegen werden sie in der orthodoxen Kirche bis heute als die „Geldlosen“, ἀνάργυροι, verehrt. Unter dem genannten Aspekt der Apologetik der alten, heidnischen Wissenschaft, konkret der Medizin, einer Apologetik, die sich nicht wirklich an Arme und Kranke richtete – denn diesen

³⁹ Darüber s. Weber (o. Anm. 4), 327–329; F. Pfister, Herakles und Christus, ARW 34 (1937), 42–60.

⁴⁰ Es genüge, auf das bekannte Mosaik in der Juliergruft unterhalb von St. Peter im Vatikan vom Beginn des 4. Jh. hinzuweisen, das Christus (mit Kreuznimbus anstelle der Strahlenkrone des Sol) zeigt, wie er den Sonnenwagen lenkt.

⁴¹ Darüber R(udolf) Herzog (o. Anm. 12), 797.

⁴² Vgl. W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 1, Leipzig 1884, 627; R(udolf) Herzog (wie Anm. 41).

war, sofern sie lesen konnten, mit einem praktischen Prosabuch eher geholfen als mit einem Lehrgedicht – unter dem genannten Gesichtspunkt also erklärt sich auch die geradezu aufdringliche Häufung von metonymisch gebrauchten Namen heidnischer Götter: Bacchus (82), Lyaeus (150), Ceres (975), Venus (911), Doris (909) usw. Ferner erklärt sich, bedenkt man zusätzlich das schon im Prooemium angesprochene konservative römische Leserpublikum, die ständige Bezugnahme auf die altrömische Literatur. Älter und Autorität frührepublikanischer Schriftsteller wie Plautus (425), Titinius (1037) oder Ennius (706), ferner Lukrez (606), aber auch Livius (721) sollen die Wirksamkeit der von ihnen erwähnten oder angewendeten Heilmittel bekräftigen⁴³. Es liegt also auch bei Quintus Serenus ähnlich wie in Aviens Aratea-Bearbeitung eine dezidierte Bezugnahme auf das hohe Alter der dargebotenen Wissenschaft vor, hier, wie ansatzweise schon bei Plinius, speziell für römische Verhältnisse adaptiert. Man vergesse nicht, daß das republikanische Römertum ein Ideal der heidnisch-stadtrömischen Kreise des 4. Jh. darstellte. Darüber hinaus läßt sich, wieder wie bei Avien, die poetische Form des im konkreten Fall medizinischen Lehrgedichts auch als Wissenschaftsapologetik durch Anknüpfen an die griechische Tradition, und zwar medizinisch-pharmakologischer Lehrdichtung⁴⁴, verstehen, die letztlich auf Nikanders von Kolophon Theriaka und Alexipharmaka zurückgeht; dementsprechend werden auch griechische Autoritäten zitiert, etwa Demokrit (568). Daß Quintus Serenus seiner Sammlung von Rezepten nur deswegen poetische Form gegeben hat, weil er sich davon größere Akzeptanz erwartete, wie Effe⁴⁵ meint, trifft nach den obigen Überlegungen nicht zu. Ich kehre abschließend zu jenem Punkt zurück, an dem ich unterbrochen habe, der Erörterung des Namens Quintus Serenus. Dazu kann ich einstweilen nur eine Hypothese äußern, die auf dem vorher Gesagten aufbaut: Der „Evangelist“ des Askulap mußte selbst als *auctoritas* auftreten; angesichts der Seltenheit des Namens Serenus im 4. Jh. im lateinischen Bereich einerseits und der in der Forschung viel zu wenig beachteten, doch offenkundigen Sitte von Spätantike und Frühmittelalter, sprechende „Künstlernamen“, analog zu Beinamen wie Chrysostomos oder Chrysologus als Signum (oder als Irreführung?) gerade in der Fachschriftstellerei zu gebrauchen – man denke an die Terenzkommentatoren Euanthius und Eugraphius⁴⁶, an den Philosophenbiographen Diogenes Laertios, dessen Namen bereits Wilamowitz beargwöhnte⁴⁷ und an den alexandrinischen Arzt Asklepiodotos⁴⁸ –, ist es nicht auszuschließen, daß Serenus nichts anderes als eine bloße Übersetzung des Namens des berühmtesten griechischen Arztes ist, der wie Askulap selbst aus einem von dessen Kultorten (Pergamon) nach Rom kam, um

⁴³ Zur Funktion derartiger Metonymien in der spätheidnischen Dichtung s. Weber (o. Anm. 6), 53.

⁴⁴ Darüber s. Effe (o. Anm. 3), 194–199.

⁴⁵ Effe (o. Anm. 3), 204, trägt seine Vermutung wohl nicht zufällig im potentialen Konjunktiv vor.

⁴⁶ An den Terenzkomödien lernte man eben „Floskeln“ (vgl. die Terentianismen in den Symmachus-briefen und Aug., conf. 1,16,26) für „gutes Schreiben“.

⁴⁷ U. v. Wilamowitz-Möllendorff, Lesefrüchte, Hermes 34 (1899), 601–639, dort 629.

⁴⁸ Vgl. H. Hunger, Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner, München 1978, 292; in diesem Kapitel über byzantinische medizinische Literatur finden sich etliche sprechende Ärztenamen von der Spätantike bis in die spätbyzantinische Zeit (Iakobos Psychrestos, Michael Pantechnes, Nikolaos Myrepsos).

dort als kaiserlicher Hofarzt zu wirken: Galenos. Papst Victor hält in einem bei Eusebios, praep. ev. 5, 28, 14, in Auszügen überlieferten Brief manchen römischen Christen vor, daß sie Galen wie einen Heros verehrten;⁴⁹ er gebraucht sogar das für kultische Verehrung relevante Verb προσκυνεῖν. Was lag für einen „Evangelisten“ des „Heilands“ Äskulap somit näher als beim Namen des berühmtesten „Äskulapjüngers“ eine Anleihe zu machen?

⁴⁹ Darüber s. R. Walzer, Art. Galenos, RAC 8, 777–786, dort 784, über die Heroisierung von Ärzten in der Spätantike allgemein H. Flashar, Beiträge zur spätantiken Hippokrates-Deutung, Hermes 90 (1962), 402–418.

Tamás Adamik (Budapest)

„APOKALYPSE” ALS GATTUNGSBEGRIFF UND DIE EPIK

1. Im Jahre 1979 wurde ein Kolloquium über Apokalyptik in Uppsala veranstaltet. Dort wurden 14 Vorträge über die Vorstellungswelt der Apokalyptik, 13 Vorträge über die Literaturgattung Apokalypse und 6 Vorträge über die Soziologie der Apokalyptik und den Sitz im Leben der Apokalypsen gehalten¹. Im Jahre 1983 hat James H. Charlesworth *The Old Testament Pseudepigrapha*, unter ihnen die Apokalypse, in zwei grossen Bänden in englischer Sprache mit Vorworten und Anmerkungen herausgegeben². Wilhelm Schneemelcher hat in seinem Werk *Neutestamentliche Apokryphen der Apokalyptik* grossen Raum gewährt³. In diesen Büchern und Dokumenten zeigt sich, dass das Interesse für die Apokalyptik in unserer Epoche zugenommen hat, aber auch, dass man keinen eindeutigen Begriff für Apokalyptik hat.

J. Sickenberger spricht über den Begriff „Apokalyptik” in weiterem und in engerem Sinne: „In weiterem Sinne: Apokalyptik ist ähnlich wie Eschatologie, Prophetie, Mystik ein in verschiedenem Sinne gebrauchter Begriff”⁴. In engerem Sinne: „Meist versteht man aber unter Apokalyptik Offenbarungen genannter Art über die Zukunft entweder der Welt oder der einzelnen Individuen.”⁵ P. Vielhauer schreibt wie folgt: „Name und Begriff. Mit dem Wort Apokalyptik bezeichnet man erstens die Literaturgattung der Apokalypsen, d. h. Offenbarungsschriften, die jenseitige und vor allem endzeitliche Geheimnisse enthüllen, und zweitens die Vorstellungswelt, aus der jene Literatur stammt.”⁶ Jean Carmignac macht einen Unterschied zwischen „Apocalypse”, qui est une oeuvre littéraire, „Apocalyptique”, qui est le genre littéraire employé dans une telle oeuvre, et „Apocalypstisme”, qui est la

¹ Apocalypticism in the Mediterranean World and the Near East. Proceedings of the International Colloquium on Apocalypticism, Uppsala, August 12–17, 1979. Edited by D. Hellholm. Tübingen, 1983.

² *The Old Testament Pseudepigrapha*. Volume 1. Apocalyptic Literature and Testaments. Edited by J. H. Charlesworth. Garden City, New York, 1983.

³ W. Schneemelcher: *Neutestamentliche Apokryphen*. II. Band. Apostolisches, Apokalypsen und Verwandtes. Tübingen, 1964.

⁴ *Reallexikon für Antike und Christentum* I (1950) 504.

⁵ *Op. cit.* 505.

⁶ W. Schneemelcher, *Op. cit.* 408.

systematisation des caractéristiques de ce genre littéraire.”⁷ Er bietet die Definition der Apokalyptik wie folgt: „Genre littéraire qui décrit des révélations célestes à travers des symboles.”⁸ Laut Carmignac sind Johannes-Apokalypse im Neuen Testament und das Buch Daniel im Alten Testament die entsprechenden Repräsentanten dieser Gattung. Es gibt auch apokalyptische Elemente in Jesaja (1,1; 6,1–13),_Ezekiel (1,1–3,14), Amos (7,1–9) und Zacharias (1,8–6,8). Carmignac betrachtet Apokalyptik als eine Unterabteilung der Prophezeiung. J. H. Charlesworth gibt die Definition der Apokalyptik wie folgt: „Some scholars have argued that „apocalyptic” denotes a specific type of revelatory literature that has a narrative structure and unique characteristics, such as pseudonymity, bizarre images, and visions of the end of time or of the numerous heavens; according to them apocalyptic literature tends to represent a well-defined literary *genre*. Other scholars – more impressed by the different features of the documents that are „apocalypses” – have claimed that „apocalyptic” does not denote a specific genre but a religious bearing that is preoccupied by the approach of the end of all normal time and history.”⁹ So wenn wir mit der Definition der literarischen Gattung der Apokalyptik beginnen, geraten wir in eine Sackgasse. Einige Forscher denken, dass die Apokalyptik als literarische Gattung nicht existiert, andere dagegen glauben, dass die Apokalyptik eine selbständige Gattung ist, können aber ihren Begriff nicht einheitlich definieren.

Das griechische Wort *apokalypsis* hat – laut Benseler – drei Bedeutungen: 1. Enthüllung, 2. Sichtbarwerden, Erscheinung, 3. Offenbarung, Belehrung.¹⁰ Der Terminus *Apokalypsis* ist laut Vielhauer offenbar der neutestamentlichen Johannes-Apokalypse entnommen; denn der Inhalt des Buches wird 1,1 charakterisiert als *Apokalypsis Iésú Christú*... Das Wort *apokalypsis* wird hier zum ersten Mal in der Bedeutung gebraucht als „Offenbarung dessen, was in Kürze geschehen muss”. Infolge dieser Bedeutung des Wortes in der Johannes-Apokalypse wurde das Wort *apokalypsis* auch literarische Bezeichnung verwandter Bücher. Um 200 n. Chr. nennt der Kanon Muratori „apocalypse ... johannis et petri”. Diese Literaturgattung scheint ursprünglich überhaupt keine gemeinsame Bezeichnung gehabt zu haben.”¹¹ Später wurde die Bezeichnung *Apokalypse* so modisch, dass auch Werke sie als Titel bekommen haben, die nicht zu der Literargattung der Apokalyptik gehörten. Morton Smith hat Recht, als er schreibt: „To the best of my knowledge, all other pseudographic apocalypses of the last centuries B. C. and the first A. D. which are commonly listed as evidence of „the apocalyptic movement” owe their apocalyptic titles either to patristic references, or to late manuscripts, or to modern scholars – and none of these sources is reliable.”¹²

⁷ Apocalypticism ... 164–165.

⁸ Apocalypticism ... 165.

⁹ The Old Testament Pseudepigrapha ... 3.

¹⁰ Griechisch-Deutsches Schulwörterbuch von G. E. Benseler. Leipzig, 1900.

¹¹ W. Schneemelcher, Op. cit. 408.

¹² Apocalypticism ... 19.

2. Wenn die Lage mit den Definitionen so widersprüchlich ist, soll man nicht aus der Definition der Apokalyptik ausgehen, sondern aus den einzelnen, oder aus den wichtigsten Apokalypsen. Man soll die unter dem Titel *Apokalypsis* überlieferten Werke einzeln beschreiben, und aus den Charakterzügen, die in allen Apokalypsen gleicherweise zu finden sind, den Begriff der Apokalyptik oder eher die Definition der Apokalyptik bilden. Dieses Verfahren könnte man synchron nennen.

Da die meisten der alttestamentlichen Apokalypsen zwischen 200 vor und 100 nach Christus entstanden und diese Zeit für Israel eine sehr bewegte und tragische Zeit war, sollte man auch den historischen Hintergrund in Betracht ziehen.¹³ Von 538, als die Israeliten aus der babylonischen Gefangenschaft heimkehren durften, bis zur Zerstörung des Tempels (70 n. Chr.) und der endgültigen Zerschlagung der jüdischen Nation, hat Israel viele Schwierigkeiten erlebt. Nach der Rückkehr unterstanden die Israeliten in Palästina einem Satrapen der Perserreiches. Im Jahre 332 eroberte Alexander der Grosse Palästina. Seine Nachfolger, die Ptolemäer, hatten sich mit synkretistischen Bestrebungen zufriedengegeben, weil sie den Gott der Juden in ihre Religion eingliedern wollten. Die Seleukiden dagegen, die im Jahre 200 die Ptolemäer in die Grenzen Ägyptens zurückdrängten, versuchten die jüdische Religion zu unterdrücken. Unter Antiochus IV. wurden Massnahmen gegen die Religion der Juden erlassen, und sie reizten die Juden zum Aufstand der Makkabäer. Nach dem Makkabäeraufstand öffneten die Hasmonäer dem Hellenismus das Tor, und sie kämpften gegen die Anhänger des „einen Gottes“. Unter Alexander Janneus kam es zum Aufstand, der blutig niedergeworfen wurde. Im Jahre 64 hat Pompeius in blutigen Kämpfen Jerusalem erobert. In der Zeit solcher politischen Krisen ist die Apokalyptik der Juden entstanden. Wenn man die einzelnen Apokalypsen untersucht, sollte man auch diese politischen Umstände betrachten, das heisst, auch diachronische Gesichtspunkte anwenden. Wenn wir diesen historischen Hintergrund in Betracht ziehen, können wir in betreff der Apokalyptik Vielhauer zustimmen: Die Apokalyptik „ist eine jüdische Reaktion auf die vordringende hellenistische Kultur und will durch Rückgriff auf höhere Weisheit und Offenbarung das Selbstbewusstsein des Judentums stärken.“¹⁴

3. Jetzt beschreibe ich kurz die wichtigsten acht Apokalypsen, um aufgrund dieses Überblicks eine bessere Definition der Apokalypse geben zu können. Das Buch Daniel berichtet, wie Daniel und seine drei Freunde nach Babylonien kommen, wo sie dem Glauben ihrer Väter treu bleiben. Daniel erfährt drei Offenbarungen, die ihm die Geschichte vom babylonischen Exil bis zur Verfolgung der Juden unter Antiochus IV. Epiphanes offenlegen (Kap. 8–12). So mag das Buch Daniel im 2. Jahrhundert v. Ch. entstanden sein. Diesen Teil des Buches können wir eine wahre Apokalypse nennen, weil er Offenbarungen göttlicher Geheimnisse im Hinblick auf das Ende gibt, in denen viele Eigenheiten der späteren Apokalyptik zu finden sind, wie Visionen, sonderbare Tiere, Menschensohn, siebzig

¹³ Vgl. E. Weidinger, Die Apokryphen. Verborgene Bücher der Bibel. Augsburg, 1995, 12–13; M. Hengen, Judentum und Hellenismus. Tübingen, 1973, 319–381.

¹⁴ Ph. Vielhauer, Geschichte der urchristlichen Literatur. Berlin, New York, 1975, 493.

Jahrwochen, der Engel Gabriel und so weiter. Im Endgericht werden die Gerechten auferstehen und der Herrlichkeit Gottes teilhaftig sein, während die Bösen zu ewiger Schmach verurteilt werden.

Das Henoch-Buch, vollständig nur in der äthiopischen Version erhalten, ist die umfangreichste unter den Apokalypsen. Von den 5 Büchern schildert das Engelbuch Fall und Strafe der Engel und Henochs Reisen durch Erde und Unterwelt. In dem astronomischen Buch sieht Henoch Sonne, Mond, Schalttage, Sterne, die Windrose. Das Geschichtsbuch beschreibt in zwei Traumgeschichten die Sintflut. Das Mahnbuch weist hin auf Strafe und Lohn und fordert auf zum Aushalten. Im Messiasbuch schaut Henoch die Wohnungen der Gerechten und das Gericht des Menschensohnes. Die einzelnen Hénoc-Bücher sind in verschiedenen Zeiten zwischen dem 2. Jahrhundert v. Chr. und dem 1. Jahrhundert n. Chr. entstanden. Dieses „Werk ist also eine „wahre Apokalypse“ mit allen Themen und Bildern der Apokalyptik.

Dagegen ist die sogenannte *Apokalypse des Moses* trotz ihres Titels keine wahre Apokalypse, aber enthält apokalyptische Teile, zum Beispiel, das Thema der Endzeit: „Müh dich nicht ab mit Bitten und Beten um den Baum, woraus das Öl ausfließt, zur Salbung deines Vaters Adam! Noch wird's dir nicht zuteil, erst in den letzten Zeiten. Alsdann erhebt sich alles Fleisch von Adam bis zu jenem grossen Tag, sie alle, die ein heilig Volk sein werden“¹⁵.

Die unter den Apokalypsen wohl am meisten den Namen verdient ist das 4. Buch *Esra*, das aus den traurigen Erfahrungen nach der Zerstörung Jerusalems im Jahre 70 nach Chr. entstanden ist. Die Apokalypse ist von Sealtiel, dem Vater des Serubabel im Exil erzählt, der mit dem Schriftgelehrten Esra gleichgesetzt wird. In den ersten vier Visionen schaut er, wie Zion in der kommenden Weltzeit herrlich sein wird. In der 5. Vision steigt ein Adler aus dem Meere, aber wird verbannt vor dem Löwen (Messias). In der 6. Vision kommt ein Mensch (Messias) aus dem sturmgepeitschten Meer und vernichtet das riesige Feindheer und schirmt Israel. In der 7. Vision stellt Esra die heiligen Schriften wieder her, 24 kanonische und 70 Apokalypsen. Das Ganze wurde um 90 oder 120 nach Christus in Rom hebräisch verfasst; in lateinischer Übersetzung ist das Werk im Anhang der Vulgata erhalten.

Die Schrift *Himmelfahrt Jesajas* besteht aus drei Teilen: eine jüdische Legende vom Martyrium des Jesaja, das Testament des Hezekiah und ein Visionsbericht. Im ersten Teil findet sich ein Einschub, das Testament, das vom Wirken Christi, von der Kirche und ihrer Verfolgung und von der Niederlage des Antichristen erzählt. In einer Vision des dritten Teiles erfolgt die *Himmelfahrt des Jesaja*. Der Prophet fährt durch den Himmel. In diesem Teil tritt doketischer und gnostischer Einfluss deutlich zu Tage. In gnostischer Form vollzieht sich der Abstieg Jesu in das Totenreich und danach der Aufstieg durch den Himmel. Die jüdische Schrift über das Martyrium des Jesaja ist im 1. Jahrhundert n. Chr. entstanden. Die christlichen Teile stammen aus dem 2. Jahrhunder n. Chr.

¹⁵ E. Weidinger, op. cit. 40.

Auch *Die zweite Apokalypse des Jakobus* – eine Schrift der Nag-Hammadi-Bibliothek – ist nach der Zerstörung von Stadt und Tempel Jerusalems durch Titus 70 n.Chr. in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts im jüdischen Gebiet entstanden. In dieser Schrift gilt Jakobus als Vermittler der Offenbarung Jesu. In einer Rede an seine Richter verkündigt er ihre künftige Verurteilung. Der unbekannte Verfasser verbindet die Ereignisse der Steinigung des Jakobus und der Zerstörung des Tempels. Die Interpretation dieser Ereignisse geschieht aber im gnostischen Sinn – betont Hans G. Kippenberg: „Das Verstummen des Tempelkultes ist nicht Rache für die Hinrichtung des Jakobus durch den jüdischen Hohenpriester Ananus 62 n. Chr. (Josephus Ant XX 197–203), sondern sie ist Folge der in dieser Verurteilung sich aussprechenden Unwissenheit. Die Botschaft des Jakobus war, dass die Verheissungen des Demiurgen schlechte Ratschläge sind ... Das Verstummen des Tempelkultes kündigt an, dass die Frist des Weltenherrschers abläuft. Seine Verheissungen, womit die alttestamentlichen innerweltlichen Hoffnungen gemeint sind, erweisen sich als unwirksam.“¹⁶

Die *Petrusapokalypsis* repräsentiert einen alten Typus jener Schriften, durch welche die ausgemalten Vorstellungen von Himmel und Hölle in die christliche Kirche übernommen worden sind. Im Gegensatz zu den anderen Apokalypsen, welche den endzeitlichen Kampf und Sieg Gottes und Jesu Christ zeichnen, gilt hier das Interesse der Darstellung der verschiedenen Sünderklassen der einzelnen Menschen, und der Strafe der Bösen und dem Heil der Gerechten am jüngsten Tage.¹⁷ Später hat die Petrusapokalypse ihre Bedeutung verloren, weil die in ihr vertretenen Gedanken in anderen Apokalypsen besser ausgedrückt wurden.

Unter diesen Apokalypsen ist die *Apokalypse des Paulus* die bedeutendste. Die Entrückung ins Paradies, von der Paulus 2. Kor. 12 erzählt, gab einem Christen Anlass, das, was er aus der apokalyptischen Tradition wusste dem Apostel Paulus in den Mund zu legen. Nach dem einleitenden Bericht ist die Zeit der Entstehung des Werkes auf das Ende des vierten bzw. den Anfang des fünften Jahrhundert n. Chr. festgelegt. In Kapitel 3 erfolgt die Entrückung in den dritten Himmel, wo Paulus über die Klagen gegen die sündigen Menschen und über die göttliche Geduld informiert wird (3–6). Von Kapitel 7 an wird ausgelegt, dass die Engel abends und morgens Gott über die Taten der Menschen informieren (7–10). Dann beobachtet Paul die Seelen der Gerechten und der Sünder bei und nach ihrem Abscheiden (11–18). Paulus wird nun zum Paradies gebracht und ein *angelus interpres* zeigt ihm die Stadt der Heiligen (19–30). Nach diesem beginnt die Besichtigung der Hölle mit ihren verschiedenen Straforten. Auf Bitten Michaels und anderer Engel wird am Sonntag den Verdammten Befreiung von der Qual zuteil (31–44). Dann folgt wieder ein Besuch im Paradies. Der lateinische Text bricht in Kapitel 51 mit den Worten „so werde ich Regen auf die Erde senden“ plötzlich ab (45–51). Der Verfasser will das Schicksal der einzelnen Seelen nach dem Tod darstellen. Mit den Bildern der schrecklichen Strafen möchte er die Menschen von den Sünden abschrecken. Den Ursprung dieses Gedankengutes kann man einerseits in den orphisch-pythagoräischen Mysterien, andererseits in der jüdischen Apokalyptik

¹⁶ H. G. Kippenberg, Ein ergleich jüdischer, christlicher und gnostischer Apokalyptik. In: Apokalypticism ... 756.

¹⁷ Vgl. W. Schneemelcher, op. cit. II 473–479.

(Henochnbuch) finden. Eben durch die *Apokalypsis des Paulus* wurden diese Vorstellungen im Mittelalter sehr verbreitet und haben u. a. zu den Schilderungen in Dantes *Divina Commedia* geführt.

4. Ich habe acht Apokalypsen durchgesehen und in allen das Motiv der Offenbarung gefunden. Aufgrund dieses Motivs möchte ich annehmen, dass die Apokalyptik eine Unterabteilung der Offenbarungsliteratur ist, ebenso wie die Prophetie. Die Apokalyptik und die Prophetie sind verwandt, weil die Weissagung in beiden ein wesentliches Element ist. Was die Weissagungen betrifft, sind ihre Inhalte meist symbolisch, durch Bilder ausgedrückt, aber – wie P. Dinzelbacher richtig betont – fehlen die phantastischen Jenseitswanderungen ganz in den Prophetien¹⁸, sie sind jedoch in der Apokalyptik zu Hause.

Die Propheten erfahren die Offenbarung im allgemeinen in der Form der eingegossenen Rede oder der Audition, aber die Hauptperson der Apokalypse im allgemeinen in der Form der Vision oder der Entrückung. Die Offenbarungen der Prophetien handeln von verschiedenen Fragen, die der Apokalypse fast nur von den letzten Zeiten und vom Jenseits. Das Ziel der Prophetie kann verschieden sein: Belehrung, Ermahnung, Verweisung, das Ziel der Apokalypse ist fast immer Strafandrohung. Da die Strafe in der Apokalyptik als Ziel sehr wichtig ist, – je schrecklicher die Strafe ist, desto wirksamer ist sie – sind die Formen und Mittel der Strafe in der Apokalyptik fürchterlich und schrecklich, dass heisst, apokalyptisch.

Aufgrund des oben Gesagten können wir behaupten: Die Apokalyptik ist eine literarische Gattung, die wir definieren können wie folgt: Die Apokalyptik ist eine Unterabteilung der Offenbarungsliteratur; sie handelt von den in der Kürze ankommenden Endzeiten oder/und vom Jenseits mit dem Ziel der Ermahnung und der Androhung von Strafe für Missetaten und benutzt die vervorrene Bildersprache der Symbole und des Phantastischen, die oft einen *angelus interpres* zwecks der Verständlichkeit braucht. Diese Definition ist vielleicht nicht zu weit und nicht zu eng und kann die alttestamentlichen jüdischen ebenso wie die neutestamentlichen christlichen Apokalypsen umfassen.

5. Endlich können wir fragen: Was hat die Apokalypsis mit der Epik zu tun? Vieles, weil die Jenseitswanderung seit Homer ein wesentlicher Bestandteil der Epik ist. Wie wir gesehen haben, ist dies auch ein wesentliches Element, das die Apokalyptik von der Prophetie unterscheidet. Eine andere wichtige Frage ist: Was ist die Funktion der Jenseitswanderung in der Epik? Der Heros steigt in die Unterwelt hinab, nicht um dort eine Heldentat vollzubringen – wie Herakles, Theseus¹⁹ –, sondern um dort durch göttliche Hilfe wichtige und wesentliche Informationen, Weissagungen, Offenbarungen zu bekommen, die für den Heros unentbehrlich sind, um sein Ziel zu erreichen. In der *Odyssee* soll Odysseus das Ziel erreichen: aus dem trojanischen Krieg nach Hause zu kommen. Er kann dieses Ziel nur erreichen, wenn er sich mit den Toten in der Unterwelt trifft (Odys. 10,483–486). In der *Aeneis* muss Aeneas in die Unterwelt gehen, um sein Endziel zu erreichen, ein neues Troja zu gründen. Auch in der Apokalyptik sind die Informationen der Offenbarung wesentlich, damit die Hauptperson ihr Ziel erreicht. Hinsichtlich des Zieles der Jenseitswanderung sind

¹⁸ P. Dinzelbacher, „Revelationes“. Brepols. Turnhout – Belgien, 1991, 24.

¹⁹ Vgl. A. Heubeck, A. Hoekstra, A Commentary on Homer's *Odyssey*. Volume II, Books IX–XVI. Oxford, 1990, 76.

Apokalyptik und Epik identisch. Und weiterhin können wir einen gemeinsamen Charakterzug in der Jenseitswanderung der Apokalyptik und Epik finden: die Hauptperson benötigt einen Mithelfer, der die Erscheinungen und die Geschehnisse der Unterwelt erläutert: der *angelus interpres* in der Apokalyptik, Teiresias in der *Odysseia* (11,100–149), Sibylla und Anchises in der *Aeneis*²⁰. Aber es gibt einen wesentlichen Unterschied zwischen Apokalyptik und Epik. In der Apokalyptik verbindet sich die Hauptperson mit der Unterwelt oder mit dem Himmel durch Vision oder Entrückung, in der Epik geht der Heros im Rahmen der realen Handlung in die Unterwelt. Das heisst, die Apokalyptik ist in dieser Hinsicht mehr phantastisch, die Epik mehr realistisch.

Mehrere apokalyptische Motive sind bei Hesiodos zu finden. Zum Beispiel ist Hesiods Weltaltermythos durch Quellengemeinschaft mit Daniel 2 bzw. Daniel 2 und 7 verbunden. Bei Daniel lesen wir: „Du, König, hattest eine Vision: Du sahst ein gewaltiges Standbild. Es war gross und von aussergewöhnlichem Glanz; es stand vor dir und war furchtbar anzusehen. An diesem Standbild war das Haupt aus reinem Gold; Brust und Arme waren aus Silber, der Körper und die Hüften aus Bronze. Die Beine waren aus Eisen, zum Teil aus Ton“²¹(2,31–33). Das Standbild aus Gold, Silber, Erz und Eisen mit Füßen von Eisen und Ton deutet auf vier einander folgende Königreiche, beginnend mit Nebukadnezar und endend mit Alexander und den Diadochen. Bei Hesiod finden wir vier sukzessive „Metallgenerationen“, das goldene, silberne, eiserne und eiserne Geschlecht. Das Geschlecht der Heroen erscheint als ein Einschub in die vorgegebene Metallreihe. W. Burkert interpretiert diese Ähnlichkeit wie folgt: „Dabei sind die Übereinstimmungen mit Daniel so speziell, dass unabhängige Entstehung so schwer zu verfechten ist wie eine Abhängigkeit Daniels von Hesiod. Die Abfolge der vier Metalle, die absteigende Wertskala, die Koppelung mit vier Epochen der Weltgeschichte bilden hier wie dort das Rückgrat der Schilderung“²². Man kann hier an gemeinsame Quellen von Anatolien-Syrien-Mesopotamien denken²³, oder mit einem direkten Einfluss von Hesiod an Daniel rechnen. Ich würde diese zweite Möglichkeit nicht ausschliessen, weil einerseits das Buch Daniel in dem 2. Jahrhundert vor Chr. entstanden ist, andererseits zur dieser Zeit Palestina schon hellenisiert war. Zur Zeit des Hellenismus war Hesiodos sehr populär, und das hellenisierte Judentum konnte seine Werke kennen.²⁴

Zusammenfassend möchte ich betonen, dass es zwischen der Apokalyptik und der Epik Gemeinsamkeiten und Unterschiede gibt, deren Untersuchung zum besseren Verständnis beider Gattungen beitragen kann.

²⁰ Vgl. T. Adamik, Die Struktur und Funktion des sechsten Buches der Äneis. Acta Ant. Hung. 35 (1994) 107–115.

²¹ Die Bibel. Einheitsübersetzung. Altes und Neues Testament. Herder. Freiburg, Basel, Wien, 1996, 1005.

²² W. Burkert, Apokalyptik im frühen Griechentum: Impulse und Transformationen. Apocalypticism ... 244–245.

²³ W. Burkert, op. cit. 245–246.

²⁴ Vgl. H. Schwabel, Weltalter, in PRE Suppl. 15 (1978) 783–850.

Francesco Scorza Barcellona (Roma)

EPICA E AGIOGRAFIA NELLA LETTERATURA LATINA CRISTIANA

Lo studioso di agiografia che si è formato sulle opere dei Bollandisti di questo secolo è portato ad attribuire al termine „epica” un significato ambiguo e decisamente negativo, quando pensa all'ampio capitolo dedicato alle „passioni epiche” in una classica opera di Hippolyte Delehaye, in cui questo genere di letteratura è definito in relazione alle „passioni storiche”¹.

Con quella espressione il Delehaye intendeva la produzione agiografica dei nuovi agiografi, quelli cioè del periodo successivo alla fine delle persecuzioni; passioni che „offrono tale analogia di composizione, fatte di materiali così somiglianti, da far pensare a costruzioni uniformi e senza stile, le cui pietre, provenienti dalla stessa cava, fossero state messe insieme su un piano uniforme”. La caratteristica di questa letteratura, „nata in seno a una civiltà in declino e tra i segni più certi della decadenza intellettuale”, sarebbe il ricorso all'amplificazione, per presentare il martire come „un eroe di razza superiore”, che la lotta da cui è uscito vincitore ha posto al di sopra di tutti gli uomini valorosi di cui la storia ha conservato il ricordo. Il martire infatti è „il campione di Dio, che combatte per lui e in lui e lo rende invincibile”.

„Che sia questa la concezione che guida gli agiografi – sono sempre le parole di Delehaye – lo si riconosce subito per la messa in opera che è quella propria della poesia epica, tranne i versi, tranne la poesia stessa e il talento richiesto dalla realizzazione di un pensiero così elevato. Ogni volta che l'eroe entra in scena è necessario che appaia in tutti i campi superiore al resto degli uomini per l'intelligenza, la forza d'animo e il prestigio dati dalla protezione visibile dell'Altissimo. Per questo lo si farà parlare a lungo e con autorità, si prolungheranno i suoi supplizi, si moltiplicheranno gli interventi soprannaturali. Discorsi, scene sanguinolente, miracoli sono le parti essenziali delle Passioni dei martiri, e poiché non è ammissibile che qualcuno di loro resti al di sotto dell'ideale comune, l'eroismo raggiunge dovunque lo stesso livello: sulle pitture in apparenza più varie si spande un colore uniforme

¹ H. Delehaye, *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, Subsidia Hagiographica 13 B, Bruxelles 1966², pp. 171–226. Il volume uscì in prima edizione nel 1921.

che rende quanto mai monotona la lettura di questi racconti, in cui tuttavia ogni cosa è calcolata per l'effetto"².

Si capisce che il padre Delehayé voleva definire con queste parole gli aspetti peculiari di una letteratura che opponeva alle opere di valore storico, quelle che ci fanno conoscere il martire o il santo per quanto hanno fatto in vita o al momento della morte. Certo, oggi non si è così negativi nei confronti delle „passioni epiche” nel senso definito dal Delehayé: anche se esse non ci dicono nulla sul santo in sé, spesso ci interessano per la sensibilità religiosa, storica, culturale di chi le produceva, o del pubblico che le aveva sollecitate o in ogni caso al quale erano rivolte: quel che del resto vale anche per l'agiografia cosiddetta „storica”. E' chiaro comunque che il Delehayé usava l'aggettivo „epico” in senso traslato, e non so quale classicista o quale studioso dei generi letterari sarebbe disposto a riconoscere il genere epico nella categorie elencate dal Delehayé.

Da studioso di agiografia antica, sgombrate le nubi del severo giudizio di Hippolyte Delehayé sulle passioni epiche, vorrei piuttosto interessarmi in questa sede dell'epica agiografica nella letteratura latina cristiana, cioè, – per precisare il senso di un altro aggettivo, „agiografico”, che in senso traslato ha una cattiva fama – se in questo ambito letterario, da quale età e con quali caratteri, si ha una poesia epica sui santi.

L'epica latina cristiana³ nasce con Caio Vettio Giovenco, il prete ispanico che compose gli *Evangeliorum libri IV* dedicati a Costantino, di cui nell'epilogo del poema si celebra il programma politico e religioso. Il poema, composto verso il 330, è anche una delle prime espressioni di dialogo con il mondo della cultura latina, per dimostrare che la religione del Cristo può esprimersi nella lingua letteraria e nelle forme poetiche della romanità⁴. Da questo punto di vista è significativo il prologo dell'opera⁵. Nella tradizione del genere epico, non soltanto con l'adozione dell'esametro dattilico ma anche con un linguaggio elevato, affrontando il tema della caducità di tutte le cose cui forse si sottrae solo la fama delle imprese e l'onore dei poeti che le hanno cantate, Giovenco dichiara di voler cantare le gesta vivificanti del Cristo, i „Christi uitalia gesta”. Si è detto che abbiamo qui una riscrittura

² Le citazioni sono da H. Delehayé, *Les passions*, cit., pp. 171–173.

³ Sull'epica latina cristiana rinvio a K. Thraede, *Epos*, RAC 5 (1962), 1013–1042 nonché alla trattazione più diffusa dei singoli autori fattane da J. Fontaine, *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien. Esquisse d'une histoire de la poésie latine chrétienne du III^e au VI^e siècle*, Paris 1981. Voglio riconoscere il mio debito di gratitudine ai colleghi e amici Franca Ela Consolino e Antonino Nazzaro, con cui durante la stesura di questo contributo ho discusso vari punti della trattazione. L'argomento da me affrontato è stato successivamente illustrato da A. Nazzaro in una relazione dal titolo *La parafrasi agiografica nella tarda antichità* letta al II Convegno Nazionale dell'Associazione Italiana per lo Studio della Santità, dei Culti e dell'Agiografia tenutosi a Napoli dal 22 al 25 ottobre 1997, sul tema „Scrivere dei santi”. Degli atti di questo Convegno è prevista la pubblicazione entro l'estate del 1998.

⁴ J. Fontaine, *Naissance*, cit. pp. 68–69.

⁵ Sul prologo dell'opera di Giovenco cfr. P. G. van der Nat, *Die Praefatio der Evangelienparaphrase des Iuvenius*, in *Romanitas et christianitas. Studia I. H. Waszink...oblata*, Amsterdam–London 1973, pp. 249–257.

dell'„Arma virumque cano” virgiliano⁶. In ogni caso l'allusione ai grandi poeti epici è esplicita quando Giovenco si riferiva ai canti che sgorgano dalla fonte smirnea o alla dolcezza di Marone figlio del Mincio⁷. La differenza tra il suo poema e i poemi classici è che questi ultimi mescolavano menzogne alle gesta degli antichi, mentre Giovenco si aspettava una gloria maggiore, perché le gesta del Cristo che vuole cantare sono un dono di Dio privo di ogni menzogna⁸.

„Christi uitalia gesta”. Se il poeta si è sentito di esprimere in versi epici la missione del Cristo, ci si sarebbe attesi che anche la celebrazione dei santi avrebbe avuto un esito in poesia ricorrendo al metro e al linguaggio epico. Infatti i santi, soprattutto i martiri dei primi tempi e dei più recenti, i veri imitatori del Cristo, erano i nuovi eroi che si sostituivano agli antichi e che dal IV secolo si erano cominciati a celebrare in racconti in prosa con quei caratteri che il Delehaye ha definito epici. Anche prescindendo dalla tesi di Ernest Lucius, assai discussa e contestata, secondo cui il culto dei santi sarebbe una derivazione di quello degli eroi del mondo classico⁹, Agostino ha espressioni precise nel paragonare i santi cristiani agli eroi classici¹⁰.

Ma già prima di Agostino il passaggio dal Cristo ai santi come antagonisti degli eroi classici si legge in una biografia che costituisce una delle opere più rappresentative dell'agiografia latina, la Vita Martini di Sulpicio Severo. Meno ottimista di Giovenco nel giudizio sugli autori classici, all'opera dei poeti e degli scrittori che hanno voluto celebrare uomini come Ettore e Socrate, i quali hanno consegnato le loro speranze alle favole, le loro anime alla tomba, Sulpicio contrappone il suo intento di scrivere la vita di un uomo santissimo che servirà da esempio agli altri, incitando i lettori alla vera sapienza, alla milizia celeste e alla virtù divina¹¹.

⁶ J. Fontaine, *Naissance*, cit., p. 72: ma forse il richiamo più diretto è a Orazio, *Ars poetica* 73–74: „Res gestae...quo scribi possent numero monstraui Homerus”.

⁷ *Praefatio*, 6–14: „Sed tamen innumeros homines sublimia facta – Et uirtutis honos in tempora longa frequentant, – Adcumulant quorum famam laudesque poetae. – Hos celsi cantus Smyrnae de fonte fluentes, – Illos Minciadae celebrat dulcedo Maronis. – Nec minor ipsorum discurrit gloria uatum – Quae manet aeternae similis dum saecula uolabunt – Et uertigo poli terras atque aequora circum – Aethera sidereum iusso moderamine uoluet”.

⁸ *Ivi*, 15–20: „Quod si tam longam meruerunt carmina famam, – Quae ueterum gestis hominum mendacia nectunt, – Nobis certa fides aeternae in saecula laudis – Immortale decus tribuet meritumque rependet. – Nam mihi carmen erit Christi uitalia gesta, – Divinum populis falsi sine crimine donum”.

⁹ E. Lucius, *Die Anfänge des Heligenkultus in der christlichen Kirche*, Tübingen 1904: si vedano in proposito le osservazioni di P. Brown, *Il culto dei santi. L'origine e la diffusione di una nuova religiosità*, Torino 1983, p. 14.

¹⁰ *De ciu.*, *Dei* 10, 21: „Hos (scil. martyres) multo elegantius si ecclesiastica loquendi consuetudo pateretur, nostros heroas uocaremus”. Cfr in proposito K. Thraede, *loc. cit.*, 1013.

¹¹ Sulpicio Severo, *Vita Martini* 1, 1–6: „Plerique mortales, studio et gloriae saeculari inaniter dediti, exinde perennem, ut putabant, memoriam nominis sui quaesierunt, si uitas clarorum uirorum stilo inlustrassent. Quae res utique non perennem quidem, sed aliquantulum tamen conceptae spei fructum adferebat, quia et suam memoriam, licet incassum, propagabant, et propositis magnorum uirorum exemplis non parua aemulatio legentibus excitabatur. Sed tamen nihil ad beatam illam aeternamque uitam haec eorum cura pertinuit. Quid enim aut ipsis occasura cum saeculo scriptorum suorum gloria profuit? aut quid posteritas

Tuttavia, se già nel sec. IV o agli inizi del V troviamo notevoli opere poetiche dedicate ai martiri, in esse non si fa ricorso al genere epico, e ciò è tanto più sorprendente, se si accetta l'ipotesi cui sopra mi riferivo, in quanto ad eccezione di Prudenzio – solo per la sua posizione di laico nella Chiesa, perché senz'altro egli condivide il programma celebrativo dei martiri al cui servizio mette il suo ingegno poetico – gli autori che hanno cercato di affrontare una agiografia in versi sono vescovi come Damaso, Ambrogio e Paolino di Nola, i promotori del culto dei martiri e dei santi, quelli che Peter Brown ha chiamato gli „impresari” di questa nuova manifestazione della pietà cristiana.

Ambrogio infatti ha cantato i martiri – almeno Gervasio e Protasio in occasione dell'invenzione delle loro reliquie, i milanesi Nabore, Vittore e Felice, e Agnese di Roma, se non anche Giovanni evangelista, Pietro e Paolo, Lorenzo di Roma. Con questi componimenti di Ambrogio abbiamo le prime forme di una innodia applicata ai santi, una forma di poesia liturgica altamente stilizzata, che avrà grande successo nei secoli seguenti. Ma si tratta di un genere letterario che non ha nulla a che fare con l'epica.

E certo non possiamo tralasciare il *Peristefanon* di Prudenzio, l'unica raccolta poetica dedicata ai martiri nella letteratura cristiana, che si compone di quattordici poemi in metri lirici assai vari. Prudenzio è autore di poemi in esametri dattilici – l'*Apotheosis*, l'*Hamartigenia*, la *Psychomachia*, vero poema epico allegorico sui combattimenti tra i vizi e le virtù, il *Contra Symmachum*: ma per i martiri, fosse anche soltanto in ossequio al programma generale della sua opera¹², è ricorso ai versi lirici. L'argomento dei suoi poemi sui martiri è certo eroico ed epico, ma la forma non lo è affatto. Per questo si è parlato di un nuovo genere di poema in cui l'epica e la lirica si combinano in una specie di ballata, oppure in cui il lato epico della celebrazione degli eroi cristiani è bilanciato dalla presentazione lirica¹³.

Girolamo dice di papa Damaso che compose „multa et breuia opuscula heroico metro”¹⁴, riferendosi forse non soltanto ma anche ai suoi epigrammi, di cui la maggior parte è dedicata a celebrare la memoria dei martiri romani. La cultura poetica di Damaso è fondata su Virgilio e su Lucrezio, sul cui modello crea formule metaforiche di indubbia efficacia:

emolumenti tulit legendo Hectorem pugnantem et Socratem philosophantem, cum eos non solum imitari stultitia sit, sed non acerrime etiam impugnare dementia, quippe qui, humanam uitam praesentibus tantum actibus aestimantes, spes suas fabulis, animas sepulcris dederint...Unde facturus mihi operae pretium uideor, si uitam sanctissimi uiri, exemplo aliis mox futuram, perscripsero, quo utique ad ueram sapientiam et caelestem militiam diuinamque uirtutem legentes incitabuntur”. Secondo J. Fontaine, in Sulpice Sévère, *Vie de saint Martin*, II, Sources chrétiennes, 134, Paris 1968, p. 000, il nome di Ettore evoca l'epopea dell'Iliade.

¹² Mi riferisco alla nota tesi di W. Ludwig, *Die christliche Dichtung des Prudentius und die Transformation der klassischen Gattungen*, in *Christianisme et formes littéraires de l'Antiquité tardive en Occident*, in „Entretiens sur l'Antiquité classique” 23, Vandoeuvres–Geneve 1977, pp. 303–363.

¹³ Sono rispettivamente le tesi di F.J.E. Raby, *A History of Christian Latin Poetry from the Beginning to the Close of the Middle Ages*, Oxford 1953, p. 50 e di A.–M. Palmer, *Prudentius on the Martyrs*, Oxford 1989, p. 124.

¹⁴ *De vir. inl.* 103.

penso al ricorrente verso formulare „Tempore quo gladius secuit pia uiscera matris”¹⁵, o all'immagine della tromba che annuncia la persecuzione, „cum lugubres cantus tuba concrepuisset”¹⁶. Damaso nell'elogio di Tiburzio ricorre a un verso virgiliano, „Hinc tibi sanctus honor semper laudesque manebunt”¹⁷. Ma questi epigrammi si riconducono ad un genere tutto particolare, quello dei „carmina epigraphica funeraria”, come dimostra la loro collocazione funzionale nei luoghi più sacri al culto dei martiri ad opera del calligrafo Furio Dionisio Filocalo¹⁸.

In vari carmi di Paolino di Nola l'esametro si pone in modo nuovo al servizio della celebrazione dei santi. Il carme 6 della sua raccolta, *Laus sancti Ioannis*, ha un tono elevato a partire dall'iniziale invocazione al Cristo: ma Paolino dichiara subito che non canterà un argomento nuovo: i profeti e gli evangelisti lo hanno annunciato e proclamato, mentre lui lo tratterà in ritmi armoniosi per sollevare lo spirito dei lettori¹⁹. Se il titolo del carme, trasmesso da un solo manoscritto, induce a classificarlo tra i panegirici, queste espressioni programmatiche dell'esordio lo ricollegano piuttosto alle parafrasi, come Paolino ce ne offre per i salmi 1; 2; 137 nei carmi 7–9²⁰. I quattordici „carmina natalicia” di Paolino sono stati composti tra il 395 e il 409 per la ricorrenza della festa di san Felice di Nola il 14 gennaio. Si tratta dunque di poemi anniversari, in cui il poeta trae ispirazione da argomenti assai diversi: preghiera, rendimento di grazie, descrizione della folla dei fedeli, e anche la vita del santo e il racconto dei suoi miracoli. Gli studiosi hanno ricondotto questi „carmina” al genere del panegirico²¹: si tratterebbe di panegirici in versi, di cui Paolino ci dà il primo esempio nella letteratura latina cristiana. La vita di san Felice è argomento dei carmi 15 e 16²², ai quali si ricollegano anche i carmi 18 e 23, in cui si raccontano i miracoli operati dal santo. Jacques Fontaine parla in proposito di „racconti, descrizioni, discorsi a metà strada tra le storie meravigliose di ascendenza ellenistica e l'eroizzazione di un uomo divino celebrato in una epopea in miniatura”²³. In questi poemi, ricorrendo ai „topoi” con cui si può costruire

¹⁵ Ep. 17,1; 31,1; 35,3; 43,1; 46,3 secondo l'edizione di A. Ferrua, *Epigrammata Damasiana*, Roma 1942.

¹⁶ Ep. 37,1.

¹⁷ Virgilio, *Ecl.* 5,78 (cfr. *Aen.* 1, 609), in Damaso, Ep. 31,4.

¹⁸ Rinvio per gli esempi e le argomentazioni a J. Fontaine, *Naissance*, cit., pp. 111–125.

¹⁹ Paolino di Nola, *Carmina* 6, 13–19: „Pars etiam meriti meritum celebrare piorum; – nec noua nunc aut nostra canam; dixere prophetae – cuncta prius sanctique uiri sermone soluto – promissum exortum, uitam mortemque sacrarunt, – si mors illa fuit, meruit quae sanguine caelum. – Nos tantum modulis euoluere dicta canoris – uouimus et uersu mentes laxare legentum”.

²⁰ R.P.H. Green, *The Poetry of Paulinus of Nola. A Study of his Latinity*, Collection Latomus 120, Bruxelles 1971, pp. 21–22. Sul carme 6 si veda in particolare S. Prete, *Paolino di Nola: la parafrasi biblica della laus Ioannis* (carm. 6), in „Augustinianum” 14 (1974), pp. 625–635.

²¹ Cfr. S. Costanza, *I generi letterari nell'opera poetica di Paolino di Nola*, in „Augustinianum” 14 (1974), pp. 637–650. R.P.H. Green, *The Poetry*, cit., considera invece i natalicia come un genere a sé anche rispetto al panegirico.

²² Per queste composizioni rinvio a G. Luongo, *Lo specchio dell'agiografo. S. Felice nei carmi XV e XVI di Paolino di Nola*, *Parua Hagiographica* 3, Napoli [1992].

²³ *Naissance*, cit., p. 172.

l'immagine di un santo e grazie alla reminiscenze letterarie di un autore colto come Paolino, si incontra talvolta anche un tono epico, o piuttosto epicheggiante, tanto più che san Felice nel racconto di Paolino figura come un „confessor” che, pur senza avere reso l'estrema testimonianza del sangue, ha subito la persecuzione, la prigione e la tortura, e per questo Paolino secondo l'uso del tempo si sente autorizzato ad attribuirgli anche il titolo di martire, accentuando di conseguenza i toni del suo racconto.

Si è detto che nei carmi 15 e 16 Paolino ci ha dato la prima vita metrica dell'agiografia latina²⁴, e certo non potremmo non classificare come tale il contenuto dei due poemi, anche con caratteri di originalità rispetto alla tradizione successiva, in quanto non risulta che Paolino disponesse di un testo in prosa da mettere in versi. Tuttavia si tratta pur sempre di due carmi panegirici, scritti in occasione della festa del santo, come ci è ricordato negli esordi di entrambi, e che questa volta, a differenza degli altri natalicia, trattano della vita di san Felice.

Si dovrà attendere qualche decennio per avere quella che – se rispetto ai due carmi di Paolino è la seconda vita metrica dell'agiografia latina – di fatto è la prima dal punto di vista formale per il suo titolo esplicito, ma anche e soprattutto per la sua corrispondenza a un progetto unitario e predeterminato: mi riferisco ai sei libri del *De vita sancti Martini episcopi* di Paolino di Périgueux. Questo poema di oltre 3600 esametri fu scritto su richiesta del vescovo Perpetuo di Tours che nel 473 aveva consacrato la locale basilica di san Martino che lui stesso aveva fatto ricostruire, nel quadro di un progetto politico-ecclesiastico teso a accentuare la preminenza della sede episcopale di Tours. Un elemento nuovo è che Paolino di Périgueux dispone di fonti che gli sono state fornite progressivamente: la *Vita Martini* e i *Dialogi* di Sulpicio Severo, ma anche una raccolta di miracoli avvenuti presso la tomba del santo, e che Perpetuo gli aveva fatto pervenire. Non c'è spazio qui per ripercorrere il giudizio severo formulato a suo tempo su un testo, o meglio su un autore, che tuttavia oggi si tende a rivalutare²⁵. In ogni caso il poema si presenta come la riscrittura di un testo in prosa, ricollegandosi al genere delle parafrasi bibliche, tanto che si è parlato di sostituzione dell'epopea a agiografica all'epopea biblica²⁶. Una tendenza, questa di cui abbiamo visto gli inizi, forse casuali, con il poema 6 di Paolino di Nola su Giovanni Battista, panegirico e parafrasi al tempo stesso, e che si confermerà nei secoli a venire. All'inizio della sua opera Paolino di Périgueux vuole sottolineare la continuità con l'epopea biblica: il Cristo ha diffuso la sua venerabile luce nel mondo, ma non avendo potuto far vedere le sue opere di potenza (la „uirtutum operatio” come i „Christi uitalia gesta” di Giovenco) a tutti i popoli, ha

²⁴ Cfr. G. Luongo, *Lo specchio*, cit., p. 16.

²⁵ Su Paolino di Périgueux e la sua opera rinvio a U. Moricca, *Storia della letteratura latina cristiana*, vol. III, Torino 1934, pp. 77–83; J. Fontaine, *Naissance*, cit., pp. 265–268; e alla recente trattazione di Y. Hen, con bibliografia aggiornata, in A. Di Berardino (a cura di), *Patrologia*, vol. IV, Genova 1996, pp. 282–284.

²⁶ Cfr. J. Fontaine, *Naissance*, cit., p. 267.

seminato la terra di molti miracoli accordando anche ai Galli più remoti le opere insigni di Martino²⁷.

Un secolo più tardi, sicuramente tra il 573 e il 576, si ripete la stessa operazione: è la volta della *Vita Martini* di Venanzio Fortunato, un poema in quattro libri, per più di 2200 esametri, dedicato a Gregorio di Tours che gliene aveva dato l'incarico, preceduto da una *Praefatio* alla badessa Agnese e alla regina Radegonda, monache entrambe nel monastero della santa Croce di Poitiers. Ancora una volta anche in questo caso abbiamo l'utilizzazione delle opere martiniane di Sulpicio Severo, ma anche di Paolino di Périgueux. All'inizio del primo libro Venanzio ricorda i poeti cristiani che lo hanno preceduto, a partire da Giovenco e Prudenzio fino a Sedulio, Orienzio, Paolino di Périgueux, Aratore, Avito. Dunque Venanzio non si considera sulla linea dei pochi autori che hanno prodotto poemi epici agiografici, ma in generale della tradizione poetica latina e cristiana. L'opera di Venanzio è senza dubbio superiore a quella di Paolino di Périgueux, perché di fatto Venanzio ha sicuramente migliori capacità poetiche²⁸. Ma si tratta dell'unica vita di santi in versi scritta da Venanzio, cui si attribuiscono almeno altre sette vite di santi in prosa.

La Vita Martini di Venanzio costituirà il modello di una copiosa letteratura agiografica in versi che si sviluppa tra nono e undicesimo secolo, di cui pochi anni or sono Jean-Yves Tilliette²⁹ ci ha fornito un quadro assai interessante, tanto per l'identificazione di opere e autori, quanto a conferma di alcune ipotesi che già prendendo in considerazione la letteratura dei primi secoli cristiani si sono delineate. Lo studioso francese ha contato per il periodo indicato poco più di settanta vite di santi in versi, senza contare il *De triumphis* di Flodoardo. Si tratta dunque di un corpus alquanto ricco, che si dovrebbe studiare da diversi punti di vista: autori, periodo storico, ambiente, tipologia dei santi (quasi esclusivamente missionari, vescovi e abati dal sec. IV all'VIII, evangelizzatori e fondatori di ordini, che in san Martino di Tours trovavano il loro modello).

Particolarmente interessanti per il nostro discorso sono le osservazioni di Tilliette sul carattere di queste composizioni. In quasi tutti i casi si tratta di rifacimenti, cioè di adattamenti, di vite in prosa preesistenti, talora opera dello stesso autore, come nel caso di Alcuino per la vita di san Willibrord o di Gualtiero di Spira per san Cristoforo. Nonostante questi ultimi casi appena citati, la redazione di vite di santi in versi non sarebbe opera di agiografi di professione, ma di un letterato del monastero o del capitolo – talvolta illustri figure come Eirico di Auxerre, Roswita di Gandersheim o Marbodo di Rennes – cui

²⁷ Paolino di Périgueux, *De uita sancti Martini episcopi*, I, 1-10: „Spars erat in toto lumen uenerabile mundo – Christus, euangelici reserans mysteria regni. – sed quia non omnes uirtutum operatio gentes – mouerat, et fragili dubitabant credere sensu – quidquid ab externis uulgasset nuntius oris – ... ille ergo, in totum cui par miseratio mundum, – seuit et in nostris miracula plurima terris, – donans extremis Martini insignia Gallis”.

²⁸ Sulla *Vita Martini* di Venanzio Fortunato cfr. U. Moricca, *Storia della letteratura latina cristiana*, vol. III, cit., pp. 269-271; J. Fontaine, *Naissance*, cit., pp. 269-271; Y. Hen in A. Di Berardino (a cura di), *Patrologia*, vol. IV, cit., pp. 326-338 (con bibliografia aggiornata).

²⁹ *Les modèles de sainteté du IX^e au XI^e siècle d'après de témoignage des récits en vers métriques*, in *Santi e demoni nell'alto Medioevo occidentale (secoli V-XI)*, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XXXVI)t. 1, Spoleto 1989, pp. 381-406.

rispettivamente l'abate o il vescovo avrebbero affidato il compito della riscrittura. Questa tuttavia non si distaccherebbe molto dal modello in prosa, tanto che lo stesso Tilliette si chiede quale sia „il senso del ricorso al genere epico, che pure avrebbe potuto mettere in maggior rilievo la dimensione eroica di un atleta del Cristo quale è il santo”: sono le parole stesse di Tilliette, che confermano quanto si diceva più sopra sulla teorica congenialità del genere epico alla celebrazione prima del martire, poi del santo. Per il periodo e le opere prese in esame, Tilliette trova una risposta nelle affermazioni di Alcuino nella prefazione alle due vite di san Willibrord: egli avrebbe scritto il testo in prosa per la lettura pubblica in chiesa, il poema metrico per la meditazione privata degli „scholastici”, da intendersi, questi, non nel senso dei novizi desiderosi di perfezionare la loro conoscenza del latino, ma dei monaci intellettualmente più preparati³⁰.

Questa distinzione ci può servire per spiegare anche la relativa assenza di un'epica dedicata ai martiri nei secoli più rappresentativi della letteratura latina cristiana. Il genere classico dell'agiografia è costituito dagli atti, le passioni, le vite dei santi e le raccolte di miracoli in prosa, dalle omelie, che per lo più sono espresse nel „sermo humilis”, accessibile a tutti: generi letterari che saranno il mezzo principale della diffusione del culto dei santi, a tutti i livelli. Damaso, Ambrogio, Prudenzio, Paolino di Nola con la loro messa in opera di generi nuovi al servizio dell'agiografia hanno compiuto essenzialmente un tentativo per rispondere alle nuove esigenze del culto e della pietà, non disgiunto dalla attenzione di salvaguardare la tradizione classica relativamente a singoli generi letterari, talora anche innovando, come nel caso dei panegirici in versi di Paolino di Nola. Quando si arriverà alle vite in versi si tratterà di un genere secondario e riflesso, riconducibile a quello della parafrasi, che precedentemente era stata applicata ai libri delle Scritture. Più tardi, in età carolingia, il genere delle agiografie in versi sarà offerto a un pubblico forse più numeroso ma sempre ristretto, formatosi nelle scuole abbaziali ed episcopali e collegato a questi centri di cultura, facendo rivivere il genere epico dell'antichità classica per consegnarlo alle nuove letterature romanze, anche, ma non soltanto, nei suoi contenuti agiografici³¹.

³⁰ De vita S. Willibrordi, prol.: „...tuis parui, Pater sancte, praeceptis, et duos digessi libellos, unum prosaico sermone gradientem, qui puplice fratribus in ecclesia, si dignum tuae videatur sapientiae, legi potuisset; alterum Piereo pede currentem, qui in secreto cubili inter scolasticos tuos tantummodo ruminari debuisset” (MGH, Script. Rer. Meroving. VII, 1, p. 113.)

³¹ Sulla fortuna dell'epica agiografica nella letteratura in volgare di Francia cfr. S. M. Cingolani, *Agiografia, epica, romanzo. Tradizioni narrative nella Francia del XII secolo*, in S. Boesch Gajano (a cura di), *Raccolte di vite de santi dal XIII al XVIII secolo. Strutture, messaggi, fruizioni*, Fasano di Brindisi, 1990, pp. 65-89.

Thérèse Olajos (Szeged)

QUELQUES REMARQUES SUR LES RÉMINISCENCES HOMÉRIQUES CHEZ THÉOPHYLACTE SIMOCATTA HISTORIEN

Dans l'édition critique de l'oeuvre historique de Théophylacte Simocatta, rédigée par C. de Boor et P. Wirth,¹ il est fait référence à de nombreuses citations et réminiscences d'Homère.² S. Leanza³ et puis P. Schreiner⁴ ont découvert d'autres passages témoignant de l'influence épique sur l'oeuvre de l'historien byzantin. Je tâcherai de compléter la liste des passages qui coïncident,⁵ sans prétendre à l'exhaustivité. La matière disponible est toutefois suffisante pour pouvoir formuler des constatations fiables.

1. L'historien possédant une formation rhétorique approfondie a considéré les tournures homériques – avec lesquelles il a nuancé son oeuvre – comme apanage naturel du bon style littéraire.⁶ Il le signale en utilisant les expressions suivantes: *νίκη δ' ἐπαμβίβεται*

¹ Theophylacti Simocattae Historiae. Edidit C. DE BOOR. Editionem correctiorem curavit explicationibusque recentioribus adornavit P. WIRTH. Stuttgartiae 1972.

² Voir édition citée pp. 22, 37, 45, 82, 92, 100, 105, 108, 182, 251, 295, 310.

³ S. LEANZA, Citazione e reminiscenze di autori classici nelle opere di Teofilatto Simocatta: Studi classici in onore di Q. Cataudella II. Catania 1972. pp. 573–590.

⁴ Theophylaktos Simokates Geschichte. Übersetzt und erläutert von P. Schreiner. Stuttgart 1985. S. 246, 262, 284, 285.

⁵ Voir en premier lieu les suivants passages parallèles: Th. Sim. Dialogus Philosophiae et Historiae 4 ~ Ilias IX 530–541, Od. IX; Th. Sim. Prooemium 8 ~ Od. VII 167–177; Th. Sim. Hist. II 4,9 ~ Il. I 239, Od. V 178; Th. Sim. Hist. II 6, 9 ~ Od. IV 563; Th. Sim. Hist. II 7,1 ~ Il. XI 747, XVI 365; Th. Sim. Hist. II 15,4 ~ Il. XI 747, XVI 365; Th. Sim. Hist. II 18, 15 ~ Il. IV 372–400; Th. Sim. Hist. III 3,3 ~ Il. XVI 409; Th. Sim. Hist. III 5,8 ~ Il. VIII 227; Th. Sim. Hist. III 11,2 ~ Il. XI 747, XVI 365; Th. Sim. Hist. V 12,1 ~ Il. XXI 150, Od. I 170, XV 423; Th. Sim. Hist. V 16,1 ~ Il. VI 175; Th. Sim. Hist. VIII 7,6 ~ Il. XI 747, XVI 365; Th. Sim. Hist. VIII 13,10 ~ Il. X 415.

⁶ Sur le style de Théophylacte voir p. ex. S. LEANZA, op. cit.; H. HUNGER, Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner. I. Band. München 1978, 318; G. ZANETTO, Alcuni aspetti dello stile delle Epistole di Teofilatto: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 32. 3. Wien 1982, 165–174; Th. OLAIOS, Quelques remarques sur le style de Théophylacte Simocatta: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 32.

3. Wien 1982. 154–164; T. OLAIOS, Données et hypothèses concernant la carrière de Théophylacte Simocatta: Acta Classica Univ. Scient. Debrecen. XVII–XVIII. Debrecini 1983. 39–43; P. SCHREINER, op. cit. pp. 14–17;

ἄνδρας,⁷ ἵνα καί τι τῆς Ὀμήρου δέλτου ἐπισπείρω τοῖς ἀφηγήμασιν (II 17,13); κακὸν κακῶ ἐπεστήρικτο⁸ ἵνα καὶ ποιητικῆς συμφορᾶς μνήμην ποιήσωμαι (III 2, 10); τίς καὶ πόθεν,⁹ κατὰ τὴν ποίησιν, λελέχθω τὸ γύναιον (V 12, 1); ἐκὼν ἀέκοντί γε θυμῶ,¹⁰ κατὰ ποίησιν, ὁ Χοσρόης τὴν ἡσυχίαν ἀσπάζεται (VIII 1, 6). Une certaine ironie s'affirme peut-être dans les expressions de Théophylacte mentionnées ci-dessus: cet écrivain au style amphigourique semble ironiser sur lui-même pour avoir émailler à tout prix son texte des tournures homériques.

Qu'il ne cesse de se rassasier de citer un peu partout les passages des épopées est prouvé d'une manière éclatante par deux faits. L'un est statistique: il n'y a pas d'autre auteur antique dans les écrits de Simocatta de qui on puisse trouver autant de citations et de réminiscences qu'Homère. L'autre fait probant: même dans les cas où Théophylacte suit comme modèle – essentiellement – un autre auteur, il insère par la suite dans son texte aussi un passage épique. Dans la description du paysage pittoresque qui se trouve dans les montagnes Hémus (Saboulente Kanalion), il imite surtout la description d'Aelianus, faite sur la vallée Tempe¹¹ mais lors de la caractérisation du chant reposant d'un oiseau l'historien emprunte aussi un hexamètre de l'Odyssée: ἄδουσί τε ... νηπενδές τε ἄχολόν τε, κακῶν ἐπίληθον ἀπάντων (II 11, 7).¹²

Les passages homériques apparaissent sous diverses formes et leur fonction est multiple chez Théophylacte.

2. Parfois c'est uniquement le contenu du passage épique qui est important pour l'historien. Dans la préface (prooimion) de son oeuvre,¹³ il fait référence au fait que la narration des événements passés en réalité est apte à la fascination de l'âme du public, à celle des auditeurs et des lecteurs. Il prend comme exemple l'Ulysse qui a réchappé du naufrage dans un état misérable et qui a profondément impressionné le roi Alcinoos et les Phéaciens avec le récit de ses aventures.¹⁴ Dans la longue explication il n'y a qu'une seule petite concordance de langue entre la version d'Homère et celle de l'historien: il compare l'effet fascinant de la narration poétique à celui de la ceinture magique d'amour d'Aphrodite.¹⁵

Dans le même contexte il s'agit aussi d'une réminiscence homérique au point de vue de contenu et non pas de langue quand l'historien promet qu'il ne suit pas le procédé

Michael and Mary WHITBY, *The History of Theophylact Simocatta. An English Translation with Introduction and Notes*. Oxford 1986, pp. XVII–XVIII; Th. OLAJOS, *Les sources de Théophylacte Simocatta historien*. Leiden - New York - Kobenhavn - Köln 1988, pp. 9–11, 29–32, 41–44.

⁷ Cf. II. VI 339

⁸ Cf. II. XVI 111.

⁹ Cf. Od. XV 423.

¹⁰ Cf. II. IV 43.

¹¹ Cf. Aelianus, *Varia historia* III 1.

¹² Cf. Od. IV 220–221.

¹³ Paragraphes 7–11.

¹⁴ Cf. Od. VI–VIII.

¹⁵ Prooimion 11 ~ Iliade XIV 214–215.

d'Ulysse qui a bouché de cire les oreilles de ses compagnons, qui, ainsi n'ont pas pu entendre le chant des Sirènes.¹⁶ En revanche lui, il présente pour ses lecteurs les événements passionnants de l'histoire.

3. Se faire l'écho des passages homériques, est bien sûr, dans la plupart des cas, un moyen stylistique dans la pratique d'écrivain de Théophylacte. La méthode la plus spectaculaire en est la transposition par l'historien d'un hexamètre complet dans le texte de la prose. Au début de son oeuvre il fait mention de l'occupation de Sirmium par les Avars en disant que son prédécesseur, Ménandre le Protecteur en a déjà rendu compte en détail;¹⁷ c'est pourquoi il ne va de nouveau pas raconter l'événement. Chez Homère, Ulysse raconte à Alcinoos ses années passées chez Calypso déjà dans le septième chant de l'épopée. Il déclare donc dans le douzième chant qu'il ne souhaite pas raconter de nouveau des choses déjà dites en détail: αὐτίς ἀριζήλως εἰρημένα μυθολογεῦειν.¹⁸ Théophylacte cite ce vers mélodieux pour exprimer ce qu'il veut dire.

Hélène mélange du vin avec un sérum-miracle distrayant pendant que Télémaque va à Sparte pour avoir des nouvelles sur son père. L'effet distrayant du sérum est décrit par Homère dans un hexamètre.¹⁹ Cet hexamètre sera transposé par l'historien dans son texte (II 11, 7) lorsqu'il parle de l'effet calmant du chant idyllique des oiseaux

4. Dans la plupart des cas, Théophylacte ne transpose pas dans son oeuvre historique d'hexamètres complets des épopées, mais des syntagmes plus courts. Il utilise souvent des expressions qui témoignent d'une ingéniosité saisissante. Lorsqu'une révolte éclate dans l'armée d'Orient de Byzance, qui dure longtemps, les difficultés se succèdent à cause de l'anarchie intérieure et de l'invasion perse.²⁰ Pour caractériser la situation dramatique, Simocatta emprunte le calembour pertinent d'Homère: πάντη κακὸν κακῷ ἐπεστήρικτο. Dans le seizième chant de l'Iliade, le poète décrit une situation catastrophique pareille: Achille, dans sa colère refuse de partir en guerre avec ses compatriotes grecs et pour cette raison l'attaque des Troyens met en péril extrême la flotte grecque.²¹

Notre historien emprunte la même expression sous l'aspect d'un calembour quand il dit que Chosroès, le roi des Perses ne renonce qu'à contre-cœur au projet de déclarer la guerre à Byzance, parce que les tribus arabes en coalition avec l'empereur Maurice ont attaqué son pays.²² Dans l'Iliade, les propos en question sont prononcés lorsque Zeus donne son consentement à contre-cœur, à accéder au désir de Héra pour que les dieux permettent aux Grecs la destruction de Troie. Le maître de l'Olympe fait cette concession „bon gré mal

¹⁶ Dialogus Philosophiae et Historiae 14 ~ Od. XII 167–177.

¹⁷ Th. Sim. Hist. I 3,5.

¹⁸ Od. XII 453.

¹⁹ Od. IV 220–221.

²⁰ Th. Sim. Hist. III 2,10.

²¹ Il. XVI 111.

²² Th. Sim. Hist. VIII 1,6.

gré” ἐκὼν ἀέκοντί γε θυμῷ dans l'épopée,²³ tout comme le roi des Perses chez l'historien qui emprunte les mots d'Homère.

5. Parfois c'est la formulation d'une opinion populaire comme sentence chez Homère, qui saisit notre historien. L'expression „la roue de la fortune des armes tourne” (ou bien „la fortune des armes est inconstante”) se trouve concentrée dans quelques mots de la façon suivante dans l'Iliade: νίκη δ'ἐπαμείβεται ἄνδρας.²⁴ La tournure homérique se retrouve sous forme inchangée dans le récit de Simocatta sur les luttes byzantino-avars (II 17, 13).

6. Le cas le plus fréquent est que le syntagme épique ou qu'un seul mot prête une patine archaïque, une allure poétique particulière au récit de l'historien. Cette tendance est bien démontrée par le fait que les passages empruntés contiennent des mots qui ne se trouvent que rarement dans la littérature hellénique, excepté dans le style homérique. Ce n'est pas par hasard que C. de Boor utilise le terme „*vox homerica*” pour désigner l'adverbe ἐξονομακλήδην.²⁵ On retrouve un mot homérique pareil chez Simocatta (VII 4, 5) au début de la tournure suivante, empruntée à l'épopée: ἐντροπαλιζόμενοι, ὀλίγον γόνυ γουνὸς ἐπαμείβοντες.²⁶

L'influence ennoblissante de la patine épique exercée sur la langue est renforcée si la tournure empruntée par Théophylacte n'apparaît pas seulement une ou deux fois, mais plusieurs fois chez Homère. L'exemple en est chez l'historien (II 4, 9) le syntagme ἐπὶ μέγαν ὄρκον ὁμεῖτο dont l'équivalent peut être lu au moins six fois dans l'Iliade et dans l'Odyssée.²⁷

C'est une autre question de savoir si les lecteurs byzantins ayant acquis une culture littéraire et une formation rhétorique – au goûts desquels Théophylacte a fait toujours attention dans ses oeuvres – ont pu percevoir et apprécier la fonction d'ornement stylistique des réminiscences homériques moins apparentes. Ils ont pu reconnaître le goût homérique dans de tels syntagmes ou passages, comme par exemple: νήσος, τὴν πέρι πόντος ἀπείριτος ἐστεφάνωται²⁸ (Dialogus Philosophiae et Historiae 15); ἀνά τὸ Ἠλύσιον ... χωρίον²⁹ (Hist. II 6, 9); δούλιον ἡμᾶρ³⁰ (II 7, 5); λαίλαπος δίκην³¹ (II 15, 4); ἐβόα ...

²³ Il. IV 43.

²⁴ Il. VI 339.

²⁵ VIII 13, 10 chez Théophylacte.

²⁶ Il. XI 547.

²⁷ Il. I 233, IX 132, 274; Od. V 178, X 343, XX 229 etc.

²⁸ Od. X 195.

²⁹ Od. IV 563.

³⁰ Od. XIV 340.

³¹ Il. XI 747, XVI 365.

διαπρύσιον³² (II. 15, 9); τίς καὶ πόθεν³³ (V 12, 1); τάχα ἂν πότε θυμὸν ὀλέσῃ³⁴ (VIII 7. 3) etc.

7. Cette étude démontre incontestablement que Théophylacte en remaniant le texte qui lui a servi de source, utilisait régulièrement des citations et des réminiscences homériques. Donc si la recherche moderne trouve un seul écho d'Homère dans le septième livre de son oeuvre historique et n'en trouve aucun dans le sixième, on est en droit de tirer la conséquence que l'historien n'a pas terminé la rédaction de son oeuvre. Ces livres qui nous sont parvenus sous cette forme actuelle, sont inachevés. Cela confirme ma constatation étayée depuis longtemps par d'autres observations et par d'autres arguments³⁵ que la plume est tombée de la main de Simocatta à cause de sa mort ou d'autres raisons avant qu'il ait pu confier à l'édition son oeuvre: on a publié de son héritage une monographie historique inachevée (certes même ainsi d'une valeur inestimable).

³² II. VIII 227.

³³ Od. XV 423.

³⁴ II. V 673 etc.

³⁵ Voir T. OLAJOS, Contribution à une analyse de la genèse de l'Histoire Universelle de Théophylacte Simocatta: Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae XXIX (1984) 417–424.

Christine Ratkowitsch (Wien)

DER EUPOLEMIUS – EIN EPOS ZWISCHEN ALLEGORIE UND GESCHICHTE

Die hier vorgelegte Kurzfassung meines in Szeged am 4.10.1997 gehaltenen Vortrags über das mittelalterliche Epos Eupolemius versteht sich als ganz knappe Vorpublikation der Ergebnisse meiner Forschungen zu dieser Dichtung. Eine ausführliche Publikation, die nicht nur die hier dargelegten Thesen breit argumentierend ausführt, sondern auch zahlreiche textkritische Probleme und das oft diskutierte chronologische Verhältnis zwischen dem Eupolemius und den Sermones des Sextus Amarcus behandelt, soll unter geändertem Titel in einer Fachzeitschrift für mittellateinische Philologie erfolgen.

Der Eupolemius (der Name kann als Werktitel oder als Pseudonym des unbekannten Autors aufgefaßt werden) läßt auch nach der Neuedition durch Karl Manitius¹ viele Fragen offen, die neben der Person des Dichters das literarische Genus und die Bezugsautoren betreffen, ferner die literarische Intention und, damit in engem Zusammenhang, die Datierung des Epos, die in der modernen Forschung zwischen dem Ende des 11. und der Mitte des 12. Jahrhunderts angesetzt wird. Die Dichtung hat den Kampf des Cacus, des Teufels und Herrschers von Babylon, gegen Agatus, also Gott, den König von Jerusalem, um Antropus (Adam) und dessen Söhne Judas (das personifizierte Judentum) und Ethnis (das personifizierte Heidentum) in der Heilsgeschichte zum Inhalt. Buch 1 endet mit dem Sieg des Moses über die Scharen des Cacus (Beginn der Zeit *sub lege*), Buch 2 – nach den Aristien von Sother (Josua), Crito (Richter) und Oron (Propheten), die letztlich ebenfalls alle von einem Helfer des Cacus getötet werden – mit dem durch Selbstaufopferung errungenen Sieg des Messias über Cacus, der Befreiung der Gefangenen aus Babylon und deren Rückkehr nach Jerusalem (Beginn der Zeit *sub gratia*). Durch zahlreiche poetische Mittel macht der Dichter dem Leser klar, daß die Geschichte des Alten und des Neuen Testaments nur als Folie dient für die Erfüllung der Heilsgeschichte in der Gegenwart durch die Kreuzzüge. Zu diesen Mitteln zählt neben der Zeitraffung oder den gegenüber dem Bibelbericht geänderten Namen der auftretenden Personen auch das literarische Genus: Der Eupolemius ist eine Kombination aus heroisch-historischem, allegorischem und Biblepos. Für jedes der drei Untergenera war ein antikes Epos Vorbild hinsichtlich des Gesamtkonzepts: Vergils Aeneis für die

¹ Eupolemius. Das Bibelgedicht, Weimar 1973 (MGH. Quellen zur Geistesgeschichte des Mittelalters

eschatologische Dimension und das in der Gegenwart liegende 'Fernziel', die Psychomachie des Prudentius für die Darstellung des Geschehens als eines Kampfes des wahren Glaubens gegen das Heidentum in der Geschichte, das Bibelepös *De spiritalis historiae gestis* des Alcimius Avitus für die gegenüber dem Bibelbericht abweichende Erzählung des Kampfes zwischen Gott und dem Teufel in Form einer poetischen Fabel. Zahlreiche Zeit- und Ortsangaben an exponierten Stellen der Dichtung sowie die sehr auffällige Charakterisierung der Scharen des Agatus und im speziellen der sieben Helfer des Messias weisen darauf hin, daß die Eroberung Jerusalems durch die Kreuzfahrer (Juni 1099) noch nicht stattgefunden haben kann und mit den Scharen des Agatus auch gar nicht diese gemeint sind, sondern das Bauernheer, das im Frühjahr 1096 unter der Führung Peters des Eremiten in den Orient aufbrach. Das Epos muß demnach in diesem Jahr entstanden und als Propagandaschrift für diesen Bauernkreuzzug und Peters Armutsbewegung gedacht gewesen sein.

Fidel Rädle (Göttingen)

ALEXANDER IN DER LATEINISCHEN EPIK DES MITTELALTERS:

Die *Historia Alexandri Magni* des Quilichinus von Spoleto

Alexander der Große hat, nach dem Zeugnis der Bibel, die Welt sprachlos gemacht. Am Beginn des ersten Makkabäerbuches liest man:

... et pertransiit usque ad fines terrae et accepit spolia multitudinis gentium, et siluit terra in conspectu eius (I Macc. 1,3).

Auch die antiken Autoren scheinen vor ihm verstummt zu sein; jedenfalls kann man sich (mit Walter von Châtillon, in der Prosavorrede seiner *Alexandreis*) darüber wundern, daß eine so farbige, per se literaturfähige historische Figur wie Alexander erst im Mittelalter zum Gegenstand großer Dichtung geworden ist.¹ Und dazu gibt es noch eine weitere Merkwürdigkeit: während die mittellateinischen Volkssprachen sich normalerweise bescheiden nach der lateinischen Literatur einordnen und diese zum Muster nehmen, haben im vorliegenden Fall die altfranzösische und die mittelhochdeutsche Literatur *nicht* gewartet, bis das maßgebliche mittellateinische Alexanderepos vorlag, vielmehr haben *sie* den ersten Schritt getan: die ersten französischen und deutschen Bearbeitungen des Alexanderstoffes, nämlich das nur fragmentarisch erhaltene Werk des Alberic (nach Julius Valerius) und seine deutsche Bearbeitung durch den Pfaffen Lamprecht, liegen deutlich früher als die *Alexandreis* des Walter von Châtillon², die nach traditioneller Ansicht in den frühen 80-er Jahren des 12. Jahrhunderts, möglicherweise auch bereits um das Jahr 1176, abgeschlossen worden ist. Mit diesem lateinischen Großepos in 10 Büchern, von dem sich mehr als 200 meist reich

¹ Zur Einführung in das nahezu unüberschbare Gebiet der mittellateinischen Alexanderdichtung vgl. George Cary, *The Medieval Alexander*, Cambridge 1956; David J. A. Ross, *Alexander Historiatus. A Guide to medieval illustrated Alexander Literature*, Frankfurt a. Main 1988 (Athenäums Monografien Altertumswissenschaft: Bd. 186); Friedrich Pfister, *Kleine Schriften zum Alexanderroman*, Meisenheim 1976; Trude Ehlert, *Deutschsprachige Alexanderdichtung des Mittelalters. Zum Verhältnis von Literatur und Geschichte*, Frankfurt a. Main, 1989; „Alexanderdichtung“ in: *Lexikon des Mittelalters* 1, 1980, Sp. 355–366.

² Galteri de Castellione *Alexandreis*, ed. Marvin L. Colker, Patavii 1978 (Thesaurus Mundi 17). Die Quellen sind in einer Übersicht bei Heinrich Christensen, *Das Alexanderlied Walters von Châtillon*, Halle a. S. 1905, S. 212–215, zusammengestellt.

glossierte Handschriften erhalten haben, beginnt dann allerdings eine neue Epoche der mittelalterlichen Alexanderliteratur. Das Werk wurde alsbald in den Schulen gelesen und drohte hier sogar der *Äneis* den Rang abzulaufen. In solch privilegierter und populärer Position veranlaßte die *Alexandreis* ihrerseits zahlreiche Nachahmungen und Übersetzungen u. a. ins Spanische, Deutsche (Ulrich von Etzenbach), Mittelniederländische, Isländische und Tschechische. Den Stoff für seine *Alexandreis* bezog Walter im wesentlichen von antiken Historiographen. Er verzichtete nahezu gänzlich und offenbar bewußt auf den zweiten wichtigen Quellenstrom, der aus der Spätantike ins Mittelalter kam, den sog. Alexanderroman, – vielleicht darf man auch sagen: er *verachtete* diese Quelle. Der Alexanderroman, wie die gesamte Alexanderüberlieferung ein weites Feld, geht in seiner für das Mittelalter wichtig gewordenen Gestalt zurück auf den griechischen sog. Pseudo-Callisthenes, der im frühen 4. Jahrhundert von Julius Valerius ins Lateinische übersetzt worden ist. Im 9. Jahrhundert wurde von dieser lateinischen Fassung eine Epitome geschaffen, die bei der Tradierung des Stoffes in das Mittelalter eine bedeutende Rolle gespielt hat. Gewissermaßen in Konkurrenz dazu trat eine zweite lateinische Fassung des Alexanderromans, die *Historia de preliis*, die im 10. Jahrhundert Leo von Neapel herstellte und die in drei z. T. stark interpolierten Redaktionen, J¹ bis J³, das Mittelalter geradezu überschwemmt hat.³

a) Quilichinus: dictator historie

Der Autor, um den es im folgenden geht, ist nicht der feine Walter, über den seit langem schon viel gesagt worden ist, sondern Quilichinus von Spoleto. Dieser hat die Redaktion J³ der *Historia de preliis*, die in Italien zwischen 1218 und 1236 entstanden sein muß⁴, poetisch, und zwar in elegischen Distichen, bearbeitet. Das 3914 Verse umfassende Epos ist unter dem nicht ausdrücklich verbürgten Titel *Historia Alexandri Magni* im Jahre 1971 von Wolfgang Kirsch zum ersten Mal kritisch ediert worden.⁵

³ Vgl. dazu Hermann-Josef Bergmeister, Die *Historia de preliis Alexandri Magni* (Der lateinische Alexanderroman des Mittelalters). Synoptische Edition der Rezensionen des Leo Archipresbyter und der interpolierten Fassungen J¹, J², J³ (Buch I und II), Meisenheim am Glan 1975, p. VIa–Xa.

⁴ Vgl. A. C. Dionisotti, The Letter of Mardocheus the Jew to Alexander the Great, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 51, London 1988, S. 2f.

⁵ Quilichinus de Spoleto, *Historia Alexandri Magni*, nebst dem Text der Zwickauer Handschrift der *Historia de preliis Alexandri magni* – Rezension I 3 – hg. von Wolfgang Kirsch, Skopje 1971. In seiner Einleitung stellt der Herausgeber (p. XIII–LXIII) die Überlieferungssituation dar, analysiert das künstlerisch nicht sehr ambitionierte Werk und beschreibt überzeugend die historische Situation, in die es gehört: begonnen wurde es im Jahre 1236 und, nach einjähriger Überarbeitung, wohl in der zweiten Hälfte des Jahres 1238 abgeschlossen. Einige wenige Verbesserungen des Textes seien an dieser Stelle vorgeschlagen:

V. 527 *Pro qua stulticia credis Darium superare*. Hier ist *pro* statt als Präposition doch wohl als Interjektion zu verstehen und folgendermaßen zu lesen: *Pro(h), qua stulticia credi Darium superare!*

V. 1183: *Que mora te tenuit? Quod tardas bella subire?* Zwei Möglichkeiten der Emendation bieten sich hier an: *Que mora te tenuit? Quid tardas bella subire?* oder: *Que mora te tenuit, quod tardas bella subire?*

V. 1725: *Quem superextollit fastus magnusque beatus*. Nur das in Fl überlieferte *boatus* (statt *beatus*) gibt einen guten Sinn.

Quilichinus entfernt sich, was den erzählten Stoff angeht, kaum von seiner Quelle. Auffallend, wenn auch nicht verwunderlich, ist eine (instinktiv?) christliche Nuancierung der Ereignisse, die sich in der Sprache, nämlich in Assoziationen und Allusionen an die Bibel, manifestiert. Nicht aus der Romanvorlage geschöpft sind die *Praefatio* und eine bemerkenswerte, philosophisch-christliche Schlußbetrachtung über den „Fall“ Alexander.⁶ Vor allem dieser abschließende Text, eine Art Epimythion zu dem Exempel vom großen, stolzen und jäh zu Tode gekommenen Helden bzw. – abstrakt gesagt – zu Hybris, Fortuna und Vanitas, verdient unser Interesse.

Über den Autor Quilichinus, der vermutlich Vilichinus hieß, wissen wir sehr wenig, eigentlich nur das, was er selber am Ende seines Epos in einer Sphragis von sich verraten hat:

De dictatore huius historie

*Historiam dictam dictavit carmine quidam,
 Qui Vilichinus nomine dictus erat,
 Iudex officio, genitus de gente Spoleti,
 Gesta ducis Macedum uersibus ipse docens.
 Post natum Christum sunt anni mille ducenti
 Terque duodeni, quando fit istud opus;
 Et correxit opus anno durante sequenti,
 Ut sibi dictanti contulit ipse deus.
 Romanus princeps Fredericus scepra tenebat
 Sicilie regnum Ierusalemque regens;
 Quando deuicit reprobos strauitque rebelles,
 Inter Lumbardos qui caruere fide,
 Non omnes caruere fide, pars magna remansit,
 Que domino proprio subdita rite fuit.
 Sunt alibi scripta preconia principis huius,
 Que Vilichinus edidit ipse metris. (V.3899–3914)*

Demnach stammte Quilichinus aus Spoleto oder der Gegend um Spoleto, er war von Beruf Richter, und er schrieb im Jahre 1236 sein Werk über die Taten des Mazedonenführers. (*Gesta ducis Macedum* ist wörtlich das Initium der *Alexandreis* Walters, von der er sonst keine Notiz nimmt; daß er sie gekannt hat, beweist dieses Zitat, und wäre ohnehin als wahrscheinlich zu postulieren). Im folgenden Jahr hat Quilichinus das Werk „mit Gottes Hilfe“ überarbeitet. Das geschah unter der Herrschaft Kaiser Friedrichs des Zweiten, und zwar zu dem Zeitpunkt, als dieser die aufständischen Lombardenstädte unterworfen hatte: die

In Kirschs Glossar ist die mehrfach gebrauchte Form *dederis* irrtümlich dem Verb *dedere* zugeteilt.
 Druckfehler: V. 955: *natum* statt richtig *natam*; V. 1731: *decis* statt *decies*; S. 242 *scolarus* statt *scolaris*.
⁶ Dionisotti (wie Anm. 4), S. 2, sieht in ihnen „independent compositions“ des Autors.

fragliche Schlacht hat am 27. November 1237 stattgefunden. Auf einem glanzvollen Hoftag waren im folgenden Jahr Deutsche, Burgunder, Italiener, Engländer, Franzosen, Spanier, Ungarn, der byzantinische Kaiser und der ägyptische Sultan vereint vor Friedrich II. in Verona erschienen.⁷ Es leuchtet ein, daß zu einem solchen Kaiser, bei dem sich die Welt trifft, auch der Held des vorliegenden Epos gut paßt. Diesem Kaiser Friedrich II., der seiner eigenen Zeit bekanntlich als *stupor mundi* erschien, hat Quilichinus, wie er am Schluß der *Sphragis* andeutet, noch weitere huldigende Dichtungen gewidmet. Sie scheinen alle verloren zu sein. Möglicherweise haben sie dem hochgebildeten Mann nicht so viel Eindruck gemacht, daß er für ihr Weiterleben hätte sorgen wollen. Die wenigen hier zitierten Verse zeigen ja schon hinreichend, daß Quilichinus kein großer Dichter war. Und dennoch hat diese *Historia Alexandri Magni*, mit 20 erhaltenen Handschriften überwiegend italienischer Herkunft, offenbar eine respektable Verbreitung gefunden und steht auch ihrerseits für den in Sachen Alexander besonders gut funktionierenden Austausch zwischen der lateinischen und den volkssprachigen Literaturen: das Epos des Quilichinus nämlich ist im 14. Jahrhundert noch ins Italienische (von Domenico Scolori) und ins Deutsche („Wernigeroder Alexander“) übersetzt worden.⁸

b) Alexanders Welttauglichkeit

Es ist hier in der kurzen Zeit nicht möglich, aber auch nicht unbedingt nötig, den komplizierten, an wunderbaren Taten und Erlebnissen reichen Gang der Handlung nachzuerzählen. Quilichinus beginnt mit der Geburt des Helden, wobei er dem Leser keinen Zweifel läßt, daß Alexander von dem ägyptischen Magier Neptanabus abstammt, also *nicht* Philipps Sohn ist. Philipp spielt eine ganz untergeordnete Rolle, er stirbt bereits am Ende des ersten Buches, nach 298 Versen. Alexander, der Held, fällt schon als Kind aus dem normalen Rahmen und setzt seine Umgebung vor allem durch seine Schlagfertigkeit in Erstaunen. Als die Gesandten des Darius in Mazedonien den gewohnten Tribut abholen wollen, schickt sie der junge Alexander mit der Auskunft wieder nach Hause, nachdem *er* nun geboren sei, lege die Henne seines Vaters keine goldenen Eier mehr (V. 261ff.).

Alexanders Erfindungsreichtum, die sich auch in Worten und nicht nur in seinen kühnen Taten äußert (und die man heute wohl Cleverness nennen würde), ist ein zentrales Motiv des ganzen Epos. Die zahllosen Briefe, die Alexander im Laufe des Eroberungszuges mit seinen mehr oder weniger renitenten Gegnern und Opfern gewechselt hat, sind reich an ironischen Pointen, und wer die souveränen, unbeirrt freimütigen Briefe Friedrichs II. an seine Zeitgenossen liest, findet Alexanders Geschichte in Süditalien und Sizilien gewiß nicht ganz fremd. „Diplomatischer“ Briefverkehr war dem Richter Quilichinus übrigens von Berufs wegen geläufig, ja man gewinnt den Eindruck, daß ihm die Formulierung der zahlreichen Briefe zwischen Alexander und Darius (V.501ff.), Alexander und Athen (823ff.), Alexander

⁷ Zur historischen Situation vgl. Kirsch, p. LXIII.

⁸ Vgl. Kirsch, p. LVII.

und Porus (V.1677ff.), Alexander und den Amazonen (V.1807ff.), Alexander und dem Brahmanenführer Didimus (V.2249ff.), Alexander und Aristoteles (V.3441ff.) durchaus gelegen kam. Dieses ohne narrativen Aufwand dargebotene, oft unvermittelte Gegeneinanderstellen von sozusagen wörtlichen Reden hat den wenig begabten Erzähler wohl in gewisser Weise entlastet. So ist es sicher kein Zufall, daß auch die schon erwähnte Schlußbetrachtung, auf die gleich noch zurückzukommen ist, die Struktur eines Briefwechsels hat, nämlich aus einer Anfrage an Gott und dessen Antwort besteht.

c) Der naive Erzähler betreut seine Leser

Um eine durchgehende, selbständige und poetisch konsistente Erzählhandlung hat sich der Autor gar nicht erst bemüht, und auch hier verrät sich ein bemerkenswert unkompliziertes artistisches Selbstverständnis. Quilichinus scheint sich tatsächlich nichts anderes vorgenommen zu haben, als die Geschichten des Alexanderromans, die er natürlich für historisch hält, als *Geschichte in Versen* nachzuerzählen. Es geht ihm nicht um die kunstvolle Erzeugung der poetischen Illusion eines veritablen Epos unter der Schirmherrschaft der antiken Gattung: er selber stört diese Illusion von Anfang an durch Zwischentexte in Prosa, die wie später hinzugefügte Kapitelüberschriften wirken. Er gliedert und kommentiert damit seine Dichtung, und er *betreut* den Leser auf besondere Weise, indem er ihm, nebenbei, hilfreiche Informationen zukommen läßt.

Zum Beispiel quält ihn, daß er die Namen der zahlreichen sog. unreinen Völker (*gentes immundae*), die Alexander mit magischen Kräften eingeschlossen hat, nicht gut im Vers unterbringt, und darum liefert er sie einfach in Prosa:

Aspicias prosam, que narrat nomina cuncta

Versus non patitur singula uerba loqui.

Hec est prosa: Oleathar, Dedene, Amade Tharbealam etc.

(V. 3283f.)

Entsprechendes wiederholt sich in den Versen 3821ff..

Noch naiver wirkt ein weiterer Fall von Vernachlässigung der poetischen Erzählkohärenz: Quilichinus zitiert im Epos den Brief, den Alexander auf dem Höhepunkt seiner Macht von seinem Lehrer Aristoteles erhält. (Es ist übrigens ein opportunistisch-panegyrischer, sehr unkritischer und eines Philosophen unwürdiger Brief.) Zum Stichwort Aristoteles kommt ihm nun offenbar ein anderer dieser Autorität zugeschriebener Brief in den Sinn. Darum unterbricht er ohne erkennbare Skrupel den Gang seiner Erzählung und fügt folgende Partie ein, für die auch die Quelle keinerlei Veranlassung gibt:

*Aristoteles scripsit ei aliam epistulam de regimine sanitatis, que hic non ponitur,
sed quidam medici habent eam prosaice scriptam*

Qualiter esse queat sanus scripsitque dietam,

Ut referunt medici, qui sua scripta legunt.

Illud non scripsi, medicine nescius artis,

Id tractent medici, qui sua scripta docent. (Im Anschluß an V.3456)

Süditalienischer Alltag mischt sich hier in das epische Geschehen um Alexander. Der Autor gesteht, nichts von Medizin zu verstehen, aber er weiß – und verweist den Leser beiläufig auf diese Informationsquelle – daß unter dem Namen des Aristoteles ein Brief zur Gesundheitslehre kursiert, der zu den wissenschaftlichen Lehrbüchern gezählt wird.⁹

Auf zwei Gegenstände ist im folgenden noch näher einzugehen: die Bibelassoziationen und die christlich-philosophische Schlußbetrachtung des Autors.

d) Biblische Sprachtypik

Wie schon gesagt, manifestiert sich zuallererst in der *sprachlichen* Darstellung der Figur Alexanders und seines Schicksals, – also nicht auf der Ebene der poetischen *inventio* und *narratio* (die ja von der Quelle gegeben ist) sondern auf der Ebene der *elocutio* – die christliche Prägung des Autors. Es fällt jedenfalls auf, daß manche Situationsschilderungen aus dem Leben Alexanders ganz nahe an den Wortlaut biblischer Erzählungen herankommen. Ein paar Beispiele mögen das belegen:

Der noch sehr junge Alexander begegnet dem König der Arider, Nikolaus, der ihn wegen seiner kleinen Gestalt verspottet. Wie ein christlicher Prediger warnt Alexander den König vor Hochmut und kündigt ihm an:

Me paruum dominus faciet super astra levare,

Qui reprimat stultos corda superba domans.(V.211f.)

Jeder christliche Leser hört hier natürlich die Worte aus dem Magnificat (Lc. 1,51f.) *Magnificat anima mea dominum, ... dispersit superbos mente cordis sui, deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.*

Der Thron, den Alexander nach dem Tod des Darius besteigt, besteht aus verschiedenen Metallen und *einer* Stufe aus Lehm; daran soll jeder König mit dem Blick auf sein Lebensende erkennen, daß er nichts anderes ist als Lehm:

Aspiciens igitur rex quisque novissima vite,

Per mortis casum se sciet esse lutum.(V.1555f.)

⁹ Die später als *Regimen sanitatis Salernitanum* populäre Sammlung von praktischem medizinischen Wissen kann hier noch nicht gemeint sein.

Die *nouissima* sind hier nicht, wie Kirsch im Glossar (S. 238) erklärt, „das Ärgste im Leben, der Tod“, sondern die christlich so genannten „Letzten Dinge“, wozu traditionellerweise außer dem Tod das Gericht, die Freuden des Himmels und die Strafen der Hölle gehören.

Wie die Weihnachtsbotschaft¹⁰ klingt folgende Verkündigung Alexanders an die persischen Satrapen:

*Quod pax sit uobis, nimium gaudere potestis,
Nam mea iustitia gaudia magna feret.* (V.1573f.)

Direkt aus Jesu Mund könnten diese Worte Alexanders kommen:

*Ut uos saluarem, sum passus multa pericla;
Mortem non renui, nec mala multa pati.* (V.1663f.)

Ein Gelöbnis der Jünger Jesu meint man zu hören, wenn die Gefolgsleute zu Alexander sagen:

*Uiuere nos tecum uolumus mortemque subire,
Cum sis spes nostra, sis uia, tuta salus.* (V.1673f.)

Und wem kommt, schließlich, bei den folgenden Worten des Brahmanenführers Didimus nicht der Anfang des Johannesevangeliums in den Sinn:

*Nam deus est uerbum, per quod sunt cuncta creata,
Et per quod sistunt cuncta creata solo.
Hoc uerbum colimus, hoc uerbum nos ueneramur,
Quod sine principio, quod sine fine manet.* (V.2455ff.)

Damit soll nicht gesagt sein, hinter solchen Assoziationen stehe irgendeine reflektierte Absicht des Autors, den Alexanderroman dem Evangelium zu akkommodieren und Alexander in die Nähe zu Christus zu rücken. Erst recht nicht ist an einen ironischen Kontrast zu denken, wie er in der *Alexandreis* gelegentlich, etwa beim Einzug in Jerusalem, gegeben scheint.¹¹ Vermutlich ist auch die Annäherung zwischen Alexander und Christus naiv zu verstehen aus der Geläufigkeit von biblischer Sprache und biblischen Vorstellungen. Das Mittelalter entdeckte und nutzte grundsätzlich und unbedenklich bedeutungsvolle Beziehungen in der Welt und in der Literatur, und so haben punktuelle Assoziationen wie die zwischen Alexander und Christus nichts Anstößiges. Die Verhältnisse waren zu klar, als daß man den Vorwurf der Blasphemie hätte fürchten müssen. Hinzukommt, daß Alexanders Charakter und Verhalten bereits in der Quelle nicht ausdrücklich negativ (im christlichen Sinne) bewertet sind, daß Quilichinus vielmehr einen Helden zeichnet, der von Anfang an die

¹⁰ Vgl. Lc. 2, 10f.

¹¹ Vgl. dazu Christine Ratkowitsch, Troja – Jerusalem – Babylon – Rom. Allgemeingültiges und Zeitkritik in der *Alexandreis* Walters von Châtillon, in: *Poetica* 28, 1996, S. 97–131.

Gefahren menschlicher Laster kennt und sie oft meidet. Er ist nicht nur der unzählige Male formelhaft so genannte *fortis Alexander*, sondern auch der *pius Alexander* (V.696, 1061), der sich Gott wie den Menschen gegenüber fast immer vorbildlich verhält. Sein Tod wird denn auch nicht etwa mit Genugtuung als gerechte Strafe für die Hybris dieses Übermenschen empfunden – und dargestellt –, sondern als ein erschütterndes Exempel für die Instabilität der Welt und die *vanitas* des menschlichen Lebens schlechthin. Dies macht der Autor in seiner Schlußbetrachtung deutlich.

e) Große Anfrage an Gott: Alexander als Exemplum

Die Schlußbetrachtung besteht aus einer großen Anfrage des Autors, warum Gott die Welt so instabil geschaffen habe, da er doch selber unveränderlich und unwandelbar sei. Die Frage wird durch den Tod Alexanders provoziert und am „Fall“ Alexander exemplifiziert. Wir erleben hier den merkwürdigen Übergang eines Epos in ein dem Mittelalter besonders gemäßes literarisches Genos, nämlich das Exemplum. So kann man das Epos tatsächlich als ein poetisches Exemplum verstehen und die Schlußbetrachtung als dessen Epimythion. Zur Debatte steht der lehrreiche, höchst eindrucksvolle, pointierte Fall, daß der mächtigste Herrscher der Welt, der die Erde und das Meer bezwungen hat, sein Leben und sein Glück verliert, weil er seinerseits machtlos ist gegen ein Tröpfchen Gift.

Die wichtigsten Partien dieser Schlußbetrachtung seien hier zitiert:

Completa historia querit dictator huius operis, cur deus fecit omnia mutabilia et inconstancia, cum ipse sit constans et inuariabilis, et inter cetera exempla, que ponit, inducit exemplum de Alexandro, qui, cum fuerit potentissimus, non potuit stare in firmo statu¹², nec potuit se defendere a modica gutta veneni.

*O deus, alme parens, audet cui dicere nullus,
Cur ita queque facis cuncta creata mouens?*

*Nam cum sis stabilis causarum maxima causa,
Naturam cause nulla creata tenent.¹³*

*... Quomodo perpetua mundum ratione gubernas¹⁴,
Si te constantem cuncta creata sinunt. ...*

*... Cur hec tam uarie fiunt, dic tu, pater alme!
Cur uariis statibus cuncta creata moues? (V.3825ff.)*

¹² *Qui cecidit, stabili non erat ille gradu.* (Boethius, Cons. Phil., lib. I, m.1,22, CSEL 67, S. 2).

¹³ *terrarum caelique sator, qui tempus ab aevo
ire iubet stabilisque manens das cuncta moveri,
quem non externae pepulerunt fingere causae ...*
(ibid., lib. III, m.9,2ff., S. 63).

¹⁴ *O qui perpetua mundum ratione gubernas* (ibid., Vers 1).

Gott antwortet, übrigens in bemerkenswert schlechtem Latein:

Responsio creatoris ad creaturam

... *Cum bonus existam summe vereque beatus,*

Non uolui solus hac bonitate frui.

Inuidia careo¹⁵, uolo cunctos esse beatos,

Nullum mitto foras, qui mea tecta petit.

... *Non egeo seruis, michi seruit sponte fidelis,*

Nam libertates omnibus ipse dedi.

Ni concessa forent arbitria libera cunctis,

Iniustum dominum me reputaret homo.

Sed quia sum iustus, michi seruit nemo coacte,

Arbitrioque suo uult bona sive mala.

Si status immotus homini foret appropriatus,

Viribus equalis crederet esse deo.

... *Ut mereatur homo, stat libera cuique uoluntas,*

Nam nullum meritum gesta coacta ferunt.

Et quia non seruat homo, que seruare tenetur,

Hinc miser et fragilis instabilisque manet.

... *Ex his, que dixi, mea sit sententia firma.*

Amodo ne dubites, sit tibi pura fides. (V.3856–3898)

Der Kern dieser Auseinandersetzung zwischen dem fragenden Autor und dem antwortenden Gott läßt sich wie folgt beschreiben: Die Unverläßlichkeit der Welt, das willkürliche Treiben Fortunas, aus dessen Folge Alexanders Sturz zu sehen ist, steht in schmerzlichem Widerspruch zum unwandelbaren Wesen des Schöpfers und wird zum Anstoß für den Menschen. Der Schöpfer macht seinerseits deutlich, daß er dem Menschen als Auszeichnung, ohne Neid, die Freiheit (*arbitria libera*) schenken wollte, die dieser jedoch im Sündenfall mißbraucht hat und seither mißbraucht. Daher kommt die Instabilität der Welt und des Lebens. Gesicherte, von Gott a priori geschenkte Stabilität würde den Menschen jedoch verleiten, sich mit Gott gleichzusetzen. Die Unsicherheit des Menschen aber beseitigt der reine Glaube (*pura fides*).

f) Boethius als tröstender Lehrer

Man war bisher der Ansicht, dieser Schluß sei eine selbständige Leistung unseres Autors. Das ist zu einem gewissen Teil richtig, aber Quilichinus hat sich, wie durch den Nachweis der Similien und Zitate in den Anmerkungen bereits klar geworden ist, die

¹⁵ ... *verum insita summi
forma boni livore carens, tu cuncta superno
ducis ab exemplo* ... (ibid. Vers 5ff.).

wichtigsten Gedanken und sogar Formulierungen von einem Gewährsmann geholt, der als Spezialist für die Bewältigung von Schicksalsschlägen und für ihre rechte Interpretation gelten kann: Boethius. Wenn man einmal auf die *Consolatio Philosophiae* aufmerksam geworden ist, findet man ihre Spuren nicht nur hier am Schluß, sondern im ganzen Epos. Ausgebeutet sind vor allem das berühmte Eröffnungsgedicht, aus dem 3. Buch das Gebet an den Welterschöpfer, dessen Anfang (*O qui perpetua mundum ratione gubernas*) wörtlich zitiert wird, und aus dem der Gedanke von der Stabilität des Schöpfers und der Bewegung der Welt stammt, ferner die beiden letzten Bücher mit ihren philosophischen Fragen nach *fatum*, *providentia* und *liberum arbitrium*. Zentral ist in beiden Werken, in der *Historia Alexandri Magni* wie in der *Consolatio Philosophiae*, das Motiv des schmerzlichen Absturzes aus der Höhe des Glücks und der Macht in den Tod (der Boethius ja bevorsteht). Das Problem des Glücks, dessen liederliche Seite Fortuna repräsentiert, wird philosophisch aufgearbeitet, und dabei geht es in beiden Fällen um die Verankerung des instabilen Menschen an seinem stabilen Schöpfer. In diesem Zusammenhang stellt sich das Theodizee-Problem, also die Frage nach dem Bösen in der Welt, die sich christlich durch den Hinweis auf die freie Willensentscheidung des Menschen beantworten läßt.¹⁶ Es würde zu weit führen, hier die Parallelen im einzelnen zu diskutieren. Feststeht, daß Quilichinus die schwierigeren Weltanschauungsprobleme, die sein Stoff ihm stellte, mit Hilfe der *Consolatio Philosophiae* zu lösen versucht hat. Inwieweit der rein philosophisch argumentierende Boethius mit den z. T. groben christlichen Adaptationen seines späten italienischen Landsmanns einverstanden gewesen wäre, ist eine andere Frage.

¹⁶ Vgl.: *Frustra enim bonis malisque praemia poenaeve proponuntur, quae nullus meruit liber ac voluntarius motus animorum.* (ibid. lib. V, pr.3, S. 113).

János Bollók (Budapest)

DIE GESTA REGIS LADISLAI

Die *Gesta regis Ladislai* ist in seiner heute bekannten Form kein selbständiges Werk, sondern bildet nur einen Teil der lateinischen *Chronica Hungarorum*, die an dem ungarischen Königshof um die Mitte des 14. Jh. entstand, und von ihrem unbekannten Autor aus mehreren, ebenfalls an dem ungarischen Königshof früher entstandenen dynastischen Chroniken und Gesten zusammengestellt wurde. Ihr Verfasser ist in seiner Abfassungstätigkeit sehr unfolgerichtig verfahren, er hat nicht einmal versucht aus Werken seiner Vorgänger ein gedanklich und stilistisch einheitliches Werk zu schaffen, aber gerade seine Unfolgerichtigkeit ermöglicht uns seine Quellen, die sonst nicht überliefert sind, mit verhältnismäßig große Sicherheit voneinander abzusondern.

Der Titel, *Gesta regis Ladislai*, stammt von den Gelehrten. Mit diesem Sondertitel war der Teil der *Chronica Hungarorum* bezeichnet, der sich in der kritischen Textausgabe der Chronica von dem 94. bis zum 141. Kapitel erstreckt.¹

Der Verfasser dieser größeren Einheit der *Chronica Hungarorum*, der ebenso unbekannt ist, hat sein Werk um die Wende des 11. und 12. Jh. am Hof des Ungarkönigs, Kálmán (*Colomanus*) I., geschaffen, in dem er die Ereignisse der ungarischen Geschichte vom Tode des Königs Béla bis zum Tode László (*Ladislaus*) des Heiligen, also von 1063 bis 1095 bearbeitet hatte.²

In diesem Falle ist der erste Teil seines Werkes, das heißt die Darstellung der Ereignisse des Zeitraumes von 1063 bis 1074, der uns interessiert, weil es dieser Teil war, der die Aufmerksamkeit der Forscher, in erster Linie der Literaturhistoriker, erregt hatte.

Wie es für die Kenner der ungarischen Geschichte gut bekannt ist, wurden die Ungarkönige András (*Andreas*) und Béla (*Bela*), die Söhne des von dem István (*Stephanus*) dem Heiligen geblendeten Vászoly (*Vazul*), von den gegen Péter aufgelehnten ungarischen Vornehmen aus ihrer Verbannung zurückgerufen, und der ältere von beiden, András, wurde auf den Thron gehoben (1046). Vor seiner Thronbesteigung hat András mit seinem jüngeren

¹ Die kritische Textausgabe der Gesta: *Scriptores rerum Hungaricarum* Ed. E. Szentpétery. Budapest 137. I. 358–420.

² Über die ideologischen und politischen Fragen der Gesta: Gerics J.: *Legkorábbi gestaszerkesztéseink keletkezésproblémái* (Die Probleme der Entstehung unserer ältesten Chronikenkompositionen). Budapest 1961.; ders.: *Szent László uralmának vitás kérdései a legendában és a krónikában* (Die bestrittenen Fragen der Regierung des heiligen Ladislau in der Chronik und in seiner Legende) *Aetas* 1994. 28–35.

Bruder ein Übereinkommen getroffen, wonach ihm Béla in der Regierung folgen wird. Aber bald ist Salamon, Sohn von András geboren worden, und András, in dem der *carnalis amor* die *iustitia* unterdrückt hatte, um die Thronfolge seinem Sohn zu sichern, erzwang ein neues Abkommen von seinem Bruder, aber Béla hatte keinen Augenblick ernst gedacht das einzuhalten. Nach András' Tod beseitigte Béla seinen Neffen (1060), den er als Thronräuber betrachtete, aber nach drei Jahren starb er unerwartet (1063), und so war die Frage der Thronfolge nochmals bestreitbar geworden. Unter solchen Umständen suchte Salamon bei seinem Schwiegervater, Heinrich III. Hilfe. Von der Übermacht gezwungen hatten die jungen Fürsten, Géza (Geysa) und László (*Ladislaus*), die Söhne Béla's, der Thronfolge ihres Veters, Salamons zugestimmt, und in den darauffolgenden zehn Jahren lebten sie scheinbar in Frieden mit ihm, sie hatten sogar an seinen verschiedenen Feldzügen als seine Helfer teilgenommen, und wehrten die Angriffe der Kumanen und der Bissenen mit vereinbarten Kräften ab. Aber während der Regierungszeit Salamons, dessen Frau die Tochter des Kaisers war, verstärkte sich immer mehr der germanische Einfluß, und diese Tatsache löste einen heftigen Widerstand in den oberen Kreisen der Ungarn aus. Diese Stimmung ausnutzend stellten sich Géza und László an die Spitze des Mißvergnügten, und organisierten einen Aufstand. Ihr aufrührerisches Heer konnte noch Salamon in dem ersten Gefecht bei Kemej besiegen, aber die zweite, die entscheidende Schlacht, die bei dem Dorf Mogyoród gefochten wurde (1074), haben sie verloren, sie waren sogar gezwungen Landesflüchtig zu werden.

Dieser Streit Salamons und der beiden Fürsten um den Thron bildet den geschichtlichen Hintergrund des vielmals analysierten ersten Teiles der Gesta. Das Thema: die Erbfolgezwistigkeiten, in denen die Mitglieder derselben Dynastie gegeneinander kämpften, um sich die Obergewalt zu verschaffen, ist ziemlich gewöhnlich, sozusagen abgegriffen in dem Mittelalter. Aber es war gar nicht das Thema, das das besondere Interesse der Forscher erweckt hatte, sondern der Umstand, daß die literarische Darstellungsweise der Gesta zahlreiche Züge aufzeigt, die das Werk in seiner Gesamtheit in der ganzen ungarischen Literatur des Mittelalters alleinstehend machen.³

Der erste sonderbare Zug des Werkes ist die Betrachtungsweise seines Schriftstellers. Während die mittelalterlichen Geschichtsschreiber im allgemeinen die Vorfälle rational rechtfertigen, deuten und werten, natürlich immer im Rahmen der dynastischen Betrachtung, kann man in den Gesta nicht eine rationale, sondern eine dichterische Motivierung der Handlungskette entdecken. Der Autor schweigt über die verschiedenen Interessen, anstatt dessen führt die Ursache der Zwietracht des Königs und der Fürsten auf bloße Charakterschiedenheit zurück. Seiner Meinung nach war es der letzte Grund der Feindschaft, daß die Mehrheit der Kriegsgefangenen sich nach der Eroberung der Festung von Nándorfehérvár (Beograd) nicht dem König, sondern seiner Barmherzigkeit wegen dem Fürsten Géza ergeben hatte, und die Boten des byzantinischen Kaisers hatten ebenfalls Géza und László anstatt Salamon aufgesucht, um über die Auswechslung der griechischen

³ Négyesi L.: Árpádkori compositio. (Die Komposition von der Arpaden-Epoche) Budapesti Szemle CLIX 1913. 188–201.: Die älteste literaturgeschichtliche Analyse.

Gefangenen zu verhandeln. Der König war darüber sehr beleidigt, er hat das Verhalten der Gefangenen und der Boten als Mißachtung seiner königlichen Würde aufgefaßt. Aus dieser Beleidigung entstand zuerst seine Eifersucht dann sein Haß gegen seinen Vetter, den sein böser Ratgeber, comes Vid noch mehr anfanfte. So entwickelte sich der Konflikt gemäß den Gesetzen der dichterischen Komposition aus den Charakteren und aus den solcherweise entstandenen Verhältnissen, ohne irgendeinen äußeren Eingriff.

Neben der dichterischen Betrachtungsweise ist die andere auffallende Eigenart der Gesta seine kompositionelle Abgrundetheit und Geschlossenheit, wegen der sie auch die Anerkennung des großen ungarischen Dichters des 19. Jh., János Arany verdient hatte.⁴ Aber darüber hinaus wiesen die Struktur und der Stil ihrer Darstellung in mehreren Partien solche Kennzeichen auf, die sie in dieser Hinsicht der Heldendichtung nahe verwandt machen.

Diese Kennzeichen sind kurz zusammengefaßt, folgende:

1. Das Anwenden der Epitheta ornantia an einige Helden: bei dem Namen *comes* Vid kommt das Attribut *detestabilis* dreimal, bei dem des Erneyi *pacis amator* zweimal, bei dem des Vatha *nequam* zweimal vor. Im Falle des Helden Opos kehrt nicht nur das *gloriosus* mehrmal zurück, sondern kann auch das Wiederholen bestimmter Wendungen wie *singulari certamine*, beziehungsweise *in modo fulguris* beobachtet werden.

2. Zu den wichtigsten Merkmalen des Stils der Gesta gehört die Symmetrie im Aufbau der Erzählung. Der bewaffnete Zusammenstoß spielt sich in zwei Abschnitten ab, in der Schlacht bei Kernej ist es Salamon, der siegt, Géza flieht, dagegen siegt Géza in der Schlacht bei Mogyoród und ist Salamon zur Flucht gezwungen. Die Fürsten verschaffen sich bohemische Hilfstruppen, der König wird von germanischen Söldnern unterstützt. Im Lager des Königs erwägen die *comites* Vid und Erneyi am Vorabend der Schlacht bei Mogyoród ihre Aussichten, im anderen Lager machen die Fürsten dasselbe; hier wird der Sieg der Fürsten am nächsten Tage aus den Worten des Erneyi, dort durch eine Vision offensichtlich. Das Wiederholen derselben Wendungen und die symmetrische Verfassungsweise erscheinen gleichzeitig in den Szenen der gegenseitigen Botensendung: *Rex autem venit ad Albam. Post hec misit ad Geysam ducem rex Vid Deo detestabilem et Ernei mansuetum, quos Geysa fecit caute custodiri pre timore traditionis Vyd. Misit etiam dux ad regem episcopum Waradiensem et nequam Vatha, quos et rex fecit similiter custodiri. Rex autem de villa Meger iivit versus flumen Rabcha in occursum trium ducum Theutonicorum, quos in auxilium sibi contra ducem Geysam expectabat. Quia vero dux nec fratrem suum presentem habebat, nec amicorum auxilium, misit Vyd et Ernei ad regem data treuga a festo Sancti Martini usque ad festum Sancti Georgii. Quo audito rex misit Watham et episcopum Waradiensem. (113. c.)* Der Schriftsteller hat den Grundsatz der Symmetrie in solchem Maße geltend gemacht, daß er auch in den Personen der Boten das Gleichgewicht zu bewahren suchte: die Boten des Königs sind der *detestabilis* Vid und der *mansuetus*

⁴ Arany J.: Naiv eposzunk (Unser naives Epos). Összes művei (Gesammelte Werke) X. 1962. 264–274.

Erneyi, die der Fürsten der tüchtige Bischof von Várad, beziehungsweise der *nequam* Vata, der seinen Herrn später verraten hatte.

3. Der Einfluß der Heldendichtung wird durch die wiederholten Wendungen bewiesen, die in den Schlachtenbeschreibungen besonders oft vorkommen, wie die *collecto exercitu, ordinatis agminibus, missis nuntiis* und so weiter.

4. Auf die Heldendichtung verweisen auch die volkstümlichen Redewendungen und die sprichwortähnlichen Vergleiche, die nur in diesem Teil der *Chronica Hungarorum* erscheinen, zum Beispiel: *Capita quippe Cumanorum noviter rasa, tamquam cucurbitas ad maturitatem nondum bene perductas gladiatorum ictibus disciderunt* (102. c.), oder: *ex transverso milites Geyse pocula dire mortis eisdem propinarunt. Ceduntur Theutonici, fugiunt Latini, locumque fuge non inveniunt, et cadunt ante Hungaros, ut boves in macello* (121. c.) etc. Die Epitheta ornantia, die wiederholten Wendungen und der symmetrische Aufbau der Erzählung, wie es von den weitreichenden Forschungen der vergleichenden Literaturwissenschaft und Ethnographie zweifelsohne bewiesen wurde, sind wesentliche Merkmale der Heldendichtung, beinahe unabhängig von Zeit und Raum. All das in Betracht gezogen, kann man kaum bezweifeln, daß die gleichen Kennzeichen in den *Gesta regis Ladislai* als Einfluß der ungarischen Heldendichtung dieser Zeit auf den Schriftsteller erklärt werden können.⁵ Aber trotz der vielen Analysen und Diskussionen sind zwei wesentliche Fragen hinsichtlich der damaligen, sogenannten Ioculator-Dichtung bis heute unbeantwortet geblieben. Erstens: Existierte auch ein Ioculator-Epos neben den einzelnen Ioculator-Gesängen? Zweitens: Wie weit war diese angenommene Heldendichtung in künstlerischer Hinsicht entwickelt? Kurz: Kann auch die kompositionelle Geschlossenheit und die bunte Erzählungsweise der *Gesta* als Einfluß des Ioculator-Epos auf ihren Schriftsteller gedeutet werden? Die Beantwortung dieser Fragen wird von dem Umstand sehr erschwert, daß man über die ungarische Heldendichtung nichts näheres wissen kann, weil kein einziges Denkmal von ihr erhalten geblieben ist.

Trotzdem möchte ich diesmal die Beobachtungen über die Beziehungen der *Gesta* zu der Ioculatorendichtung mit einer neuen ergänzen, die auch mit den vorher gestellten Fragen ziemlich eng zusammenhängt.

Das Kapitel 121 der *Chronica Hungarorum*, das die Beschreibung der Schlacht bei Mogyoród enthält, ist vielleicht das am meisten künstlerisch und sorgfältig ausgearbeitete Stück der ganzen *Gesta regis Ladislai*. In der Darstellung des sich mit seinem Pferd übenden *Ladislaus* kommt die *super arduum equum residens* vor, die eine Vergil-Reminiszenz ist, der halbe Hexameter *in gyrum flexit habenas* stammt von Lucan, das darauffolgende Hermelin-Portentum hat symbolische Bedeutung. Der Schwung der Erzählung ist ebenso schnell wie der der Handlung, und in dem folgenden Satz geht der Schriftsteller auf die Beschreibung der Schlacht über, wie folgt:

⁵ Horváth J.: Árpád-kori latinnyelvű irodalmunk stílusproblémái (Die Stilproblemen der lateinischen Literatur der Arpaden-Epoche). Budapest 1954. 67–84. Képes G.: A magyar ősköltészet nyomairól (Über die Spuren der altungarischen Volksdichtung). Irodalomtörténeti Közlemények 1964. 1–22., 171–193.

Cum autem commissum esset prelium, comes Vid et Bachienses in primo impetu miserabiliter sunt prostrati.

*Ladislaus/ autem dux// commutarat/ signa sua// cum vexillo/ ducis Geysel/
in ea intentione*

*quod Salamon/ audacius// invaderet/ illud agmen//, in qua signa [Geysel]
gestabantur//*

putans esse/ signum Geysel/ quem nuper de-/vicerat//

*Dux autem/ Ladislaus// affectabat/ custodire// fratrem suum/ Geysam ducem//
ab insultu/ Salamonis//*

et ideo primos impetus belli in se maluit expediri.

Rex itaque/ cum venisset// ad agmen La/dislai//

ipso cognito timore eius perterritus precepit

signiferis/ declinare// agmen super/ agmen [ducis] Geysel//

Ladislaus/ [autem] videns regem// pre timore/ divertisse//

*a se ipse primus omnium irruit super agmina regis cunctique milites sui impetum
fecerunt super eum a tergo.*

Die insgesamt 32 viersilbigen Takte, die sich zu 16 aufeinanderfolgenden achtsilbigen Versen mit der Zäsur in ihrer Mitte zusammenfügen, kann ich nicht als Zufall betrachten. Meiner Meinung nach geht es um eine Art des Prosimetrum, dessen rhythmische Grundeinheiten von den viersilbigen, beziehungsweise den dreisilbigen Takten gebildet wurden, die wahrscheinlich das Versmaß der ungarischen Heldendichtung widerspiegeln.

Die Diskussion über das alte ungarische Versmaß, ob es isometrisches war, oder nicht, soll ich jetzt weglassen. Ich möchte jedoch ein Beispiel anführen, der die Isometrietheorie unterstützt, sozusagen, das einzige Beispiel, das aus dem Bereich des alten ungarischen Heldengesangs angeführt werden kann. Die ungarischen Verse hat die lateinische Chronik von Dubnjc als Gasttext erhalten (171. c.).

Nachdem die Soldaten des Ungarkönigs, Ludwig I., die sächsischen Söldner besiegten – so heißt die Chronik – baten die Söldner die Ungarn flehentlich um Gande mit den folgenden Worten:

O lyeber her//

foch mych/ nicht thewth mych.

Aber die Ungarn kümmerten sich nicht um ihre Bitte, sondern hatten sie alle getötet und sagten:

Wezteg//

kwrwanewfi/ zaros nemeth//

iwtatok [my]// werenkewth,//

ma yzzuk thyl wertheketh.//

Der Chroniker zitiert wahrscheinlich aus dem Gesang, der den Feldzug von 1358 verewigt hatte. Zwar stammt diese Parallelstelle aus einer späteren Zeit, aber trotzdem ist die Ähnlichkeit der Verse bemerkenswert.

Wenn man die ganze Gesta durchforscht, können solche Zeilen unter anderen auch in dem 113. Kapitel der *Chronica Hungarorum* entdeckt werden, also eben in der angeführten Botenszene, die sicherlich zu dem Ioculatorgesang nahe steht, aber gerade diese Zeilen können kein stilistisches Schmuckelement aufzeigen, sie erwecken vielmehr den Eindruck der Alltagssprache. Daraus muß ich folgern, daß der Stil des Ioculatorgesanges sehr einfach gewesen sein konnte, und in dieser Hinsicht nannte der ungarische Historiker, *Anonymus* ihn mit Recht *indecorum*.

Aber selbst die Epitheta weisen darauf hin, daß man im Falle der Gesta außer des Ioculatorgesanges auch mit anderen literarischen Vorbildern rechnen soll. Es ist kaum vorstellbar, daß ein Heldengesangsdichter solche Wendungen wie *pacis amator* oder *nequam* als Epitheta angewandt hätte, einerseits, weil der Charakter der Helden dieser literarischen Gattung nicht von Friedensliebe, sondern von Tapferkeit beherrscht wird, andererseits, weil diese Helden in ethischer Hinsicht gleicherweise hervorragend sind, ihr wesentlichster Unterschied besteht darin, daß sie gegenseitigen Lagern angehören.

Von den erwähnten Epitheta soll das auf den *comes* Ernye angewandte *pacis amator* hervorgehoben werden, weil es in mehreren Hinsichten bemerkenswert ist. Erstens: Es kommt schon bei *Iordanes* vor, also bei einem Autor, dessen Einfluß auf die *Chronica Hungarorum* auch anderswo nachzuweisen ist; zweitens: Es hat die gleiche Bedeutung, wie der Name Salamons; drittens: Es wird vom *comes* Ernye von Gönner des Königs getragen, der mit seinen günstigen Ratschlägen den Eintritt der Tragödie seines Herrschers bis zum letzten Moment zu verhindern bestrebt. Er ist der gute Geist des Königs.

Ein weiteres Mitglied der Umgebung des Königs ist der *detestabilis* Vid Comes, der böse Ratgeber. Was er ganz genau personifizieren soll, stellt sich erst heraus, wenn ein umstrittener Satz der Gesta richtig ausgelegt wird. Als Vid die Beleidigung des Königs bemerkt, regt er in der Hoffnung auf die Anschaffung des Fürstentums seinen Herrn gegen die Fürsten an: *Comes ... Vid pervicaciter instigabat regem, ut ducem Geysam expelleret ed ducatum eius sibi vendicaret. Et hoc facile fieri dicebat eo, quod rex multo plures milites, quam dux haberet; nec hoc differendum, sed magis accelerandum esse suggerebat. Seducebatque regem hoc proverbio, quod sicut gladii acuti in eadem vagina contineri non possent, sic nec vos in eodem regno conregnare potestis. Rex ergo venenosis verbis comitis Vid tragefactus odium et rancorem concepit. Exinde itaque querebat oportunitatem aut capiendi ducem Geysam per insidias, aut bellandi. (110. c.)*

Der *tragefactus* kann anhand der in den unterschiedlichen Wörterbüchern angegebenen Bedeutungen nicht erklärt werden. Die wahrscheinliche Bedeutung kann man mit Hilfe der Attribute der Worte Vids: „*venenosis*“ erschließen. Das Gift ist für die Schlange kennzeichnend, und die Schlange, genauer der Drache, gilt als Symbol des Bösen. Im bayrischen Dialekt wurde der Drache phonetisch als „trage“ ausgesprochen, wie dies die ungarischen Lehnwörter aus dem Deutschen beweisen. Im Falle des *tragefactus* handelt es sich also wohl um eine einmalige Wortschöpfung, deren Bedeutung „(deutscher) Drache geworden“ ist.

Die beiden Ratgeber stehen also für das Doppelwesen des Königs, von denen letzten Endes das Böse Oberhand gewinnt. Diese Symbolik erklärt auch das Hermelin-Portentum. Vor der Schlacht bei Mogyoród läuft ein weißer Hermelin auf die Lanze von Ladislaus hinauf, der sich dann in den Schoß des Fürsten setzt: *Cumque tetigisset veprem lancea, quedam hermalina albissima mirum in modum lancee eius insedit et super ipsam discurrendo in sinum eius usque devenit.* (121. c.) Der Hermelin versinnbildlicht nach der Symbolik des Mittelalters die Jungfrau Maria. Der Chroniker, der auf Ladislaus Seite steht, will nicht geringeres sagen, als daß bei Mogyoród selbst der Satan gegen die Fürsten gekämpft hatte, die unter dem Schutz Mariae standen. Dies wird vom Eid von Géza bekräftigt, der schwört, beim Sieg eine Kirche zum Gedenken Mariae zu stiften: *Si dominus Deus fuerit nobiscum et custodierit nos ab inimicis nostris ... edificabo hic in loco isto ecclesiam in honorem sacratissime Virginis mariae, genetricis sue.* (120. c.)

Neben dem Ioculatorgesang spielte also bei der Textgestaltung auch die charakteristische mittelalterliche Symbolik eine bedeutende Rolle, und dies zusammen mit der anderen Komponente macht die Gesta zu einem der wertvollsten Werke der ungarischen Historiographie des Mittelalters.

Erzsébet Galántai (Szeged)

FORTWIRKEN VON ANTIKEN DICHTERISCHEN FORMEN UND MOTIVEN IN DEN PROSAWERKEN DER HUMANISTEN

Zum Humanistenstil gehört die Anwendung von antiken Zitaten oder Wendungen, von verschiedenen dichterischen Formen. Ich möchte in den Werken von drei Humanisten-Historikern – von dem Dubrovniker Ludovicus Tubero, von dem Italiener Petrus Ransanus und dem Ungarn Nicolaus Olahus, die ebenfalls Geistlichen sind – einige diesbezügliche Beispiele aufzeigen.

Der hervorragende Dalmatische Humanist von aristokratischer Abstammung, Ludovicus Tubero¹ (dem originalen Namen nach Ludovicus Cervarius alias Crievic) hat mit seinem Geschichtswerk (*Ludovici Tuberonis Dalmatae abbatiss Commentariorum de rebus suo tempore, nimirum ab anno Christi MCCCCXCmoque ad annum Christi MDXXII. in Pannonia et finitimis regionibus gestis libri XI.*²) als Benediktiner begonnen. Er behandelt die Geschichte seiner Epoche – vor allem die von Ungarn – vom Tode des Königs Matthias bis zum Tode des Papstes Leo X, als bis 1522.

Etwa zwei Drittel des Werkes ist mit der ungarischen Geschichte verbunden³. Einige Teile seiner Arbeit wollte Tubero getrennt publizieren⁴. Die Kommentare wurden in Rom (im Jahre 1734) wegen der Kritik des Autors gegen den Klerus verboten.

Tuberos Vorbild war vor allem Sallust, aber stellenweise ist auch die Wirkung anderer klassischer Autoren bemerkbar, wie es bei den Humanisten gewöhnlich ist. Auffällig ist z. B. die Wirkung von Caesar:

¹ Geb. im Jahre 1459 in Ragusa (heute Dubrovnik), gest. im J. 1527 ebendort. Die Mittelschule hat er in seiner Heimatstadt besucht, nachher Studien an der Pariser Universität, wo er nach Humanistensitte seinen Namen latinisiert hat. Nach seiner Rückkehr nach Ragusa (1484) tritt er in den Benediktinerorden ein.

² Das Werk wurde dem Erzbischof von Kalocsa, Gregorio Frangepan dediziert, mit dem humanistischen Kreis er enge Freundschaft hatte. Erste Ausgabe: 1603, zweite: 1764, dritte 1784. Es gibt bisher keine kritische Ausgabe der Kommentare. In Croatien wurde unlängst die Handschrift des Werkes gefunden, wie ich neulich erfahren habe.

³ Diese Teile sind als erste Übersetzung unter folgendem Titel erschienen: Ludovicus Tubero, Kortörténeti feljegyzések. Einl., Übers., Anm.-en László Blazovich - Erzsébet Sz. Galántai, Szeged 1994.

⁴ „De origine Ragusae” (1520), „De Turcarum origine”(1590).

Tub. Comm. I 7

Regem ... *lingua, moribus, institutis ... differentem*

... *neminemque Principum, qui aliquo numero aut honore esset* (I.8.)

Caes. Bellum Gallicum
lingua, institutis, legibus ... inter se differunt

(I 1)

eorum hominum, qui aliquo sunt numero atque honore.

(VI 13)

Tubero betrachtet sein Zeitalter mit scharfer Kritik. Seinem Vorbild ähnlich, fügt er mehrmals erklärende Bemerkungen zu den Ereignissen und Personen hinzu (cf. V 12 Macedones enim Ragusanos...). Wie die römischen Autoren, besonders Sallust, sieht er die einzige Möglichkeit der Lösung der gesellschaftlichen Krise im Rückkehr zu den alten Sitten und Idealen. Auch er – den Zeitgenossen ähnlich – hält Ungarn für die Schutzbastei Europas gegen die Türken.

Schon im ersten Kapitel der Kommentare, in der Antithese von *discordia – concordia*, entdeckt man den berühmten Gedanken Sallust: „Concordia parvae res crescunt, discordia maximae dilabuntur.“ – Jug. X 6. (Auch die Situation ist ähnlich.)

Im genannten Werk sind besonders viele Reden zu lesen, in denen der Verfasser eine gute Gelegenheit findet, durch die redenden Personen seine Überzeugung, sein moralisches Prinzip zu äußern. Besonders auffallend ist es in X 4, wo auch die Wirkung des Sallust sehr stark zu beobachten ist. Einige auffallende Parallelen:

Tub. Comm. X 4

Quousque haec tam indigna patiemini, viri Hungari? (Vocat.)

Quis hoc ferat, cui aliquod humanae inest mentis? (ähnliche Gedanken in synonyme Form.)

Sall. Catilina XX

Quae quousque tandem patiemini, o fortissimi viri? (9)

Quis mortalium, quod virile ingenium est, tolerare potest ...

In der Antithese: illi–vos, illi–nos: Tub. X 4 – Sall. XX 10–11. (Die beiden sind ermunternde Reden.)

Es ist bemerkenswert, daß wir im Text auch dichterische Parallelen entdecken können, z. B. in X 2 den berühmten Gedanken des Horaz:

Tub. X 2

... *Venetos, quoties in eos ira accenderetur, non ignobiles modo plebeiosque, sed etiam rusticos vocitaret (sc. Matthias), afferens, fortunam genus haudquaquam mutare. ...*

Horatius Epod. 4, 5-6

*Licet superbus ambules pecunia
fortuna non mutat genus.*

Das heißt: das Glück ändert die Abstammung gar nicht.

Es gibt im Werk einige Reminiszenzen von *Vergil*, z. B.:

Tub. II 4

... si qua charitas in Regem et patriam
tangit vestra pectora, ite obviam huic
homini!

Verg. Aen. XII 56-60

Si quis Amatae tan-
git honos animum,
... desiste manum
committere Teucris!

(Mit dem Imperativ im Hauptsatz.)

In V 12 erzählt der Autor eine Liebesgeschichte unter dem Titel: „*Insani amoris in puella Macedonica lugubris effectus*“ (s. Appendix). Hier gibt es auch mehrere Vergil-Reminiszenzen. Es ist eine traurige Geschichte über ein mazedonisches Mädchen, das sich in einen Ragusaner Jungen verliebt hat.

Es war einmal ein mazedonischer Bauer, der eine unverheiratete, hübsche Tochter hatte. Eines Tages haben junge Ragusaner die Familie besucht und ihre Gastfreundschaft genossen. Einer von ihnen hat das Mädchen aus Spaß gefragt, ob es einen lateinischen Mann haben wolle. Auch die Eltern haben sich über ihre Tochter lustig gemacht. Aber das Mädchen hat es ernst genommen, und sich sofort in den Jungen verliebt. Sie hat über ihre Gefühle nur mit ihrer Schwester gesprochen. Die Besucher (cf. *hospites*) sind am nächsten Tag weggegangen und nicht wiedergekommen. Die Eltern wollten ihre Tochter mit einem anderen, heimischen Jungen verheiraten, der reich war. Die Tochter hat ihnen widersprochen, und war ganz verzweifelt. Der Bewerber hat das Mädchen – mit Wissen der Eltern – entführt und vergewaltigt. Das arme Mädchen hat danach Selbstmord begangen, weil auch die Eltern sie verraten haben. So hat die Geschichte ein tragisches Ende genommen (cf. *lugubris effectus*). In diesem Text können wir mehrere Ähnlichkeiten mit der Liebesgeschichte des Aeneas und Dido bei Vergil entdecken. Einige Beispiele:

Tub. Comm. V 12

Insani amoris ...

nullum ... prae pudore responsum
dedit

ad sororem natu maiorem accurrens

rogat sororem, ut ... flores ...

ad hospitem ferat

Verg. Aen. IV

quae mentem insania mutat?

(v. 595)

solvitque pudorem (v. 55)

sic unanimam adloquitur ...

sororem (v. 8)

i, soror, atque ... adfare

(v. 424)

(soror – interpres)

verba, quae hospes habuisset

... ignari, quam magnam pestem

quis novus hic nostris

successit sedibus hospes (v.9)

tali peste teneri (v. 90)

... esset allaturus.

coepit capillos *genasque unguibus*
lacerare ...

amore simul et ira furens ...

sese ... *suspendit* ... *interit*.

unguibus ora ... *foedans*

... (v. 673)

eadem impia Fama furenti

detulit ... (vv. 298–299)

saevit amor magnoque irarum

fluctuat aestu (v. 532)

(amor - ira - furor)

hortum sola petit, ... *suspendit*,

... *interit*

... *mortem orat; taedet*

caeli convexa tueri

(vv. 450–451)

testatur moritura deos

(v. 519)

(Ähnliche grammatische Formen)

Es gibt noch mehrere Parallelen und synonyme Wörter zum Ausdruck heftiger Leidenschaft, des Zorns und der Verzweiflung. Das alles beweist, daß der Verfasser im Besitz höchster Sprachkenntnisse war. Er hat sein Werk im Stil der besten klassischen Autoren geschrieben.

Der Italiener Petrus Ransanus⁵ episcopus Lucernanus war in einer Mission bei unserem König Matthias, an dessen Beerdigung er eine Lobrede gehalten hat. Der Titel seines Hauptwerks heißt: „Annales omnium temporum“, dessen letzter Teil „Epithoma rerum Hungarorum“ ist⁶. Als Quelle hat er das Werk von *Johannes de Thurocz: Chronica Hungarorum* benutzt. Obwohl Johannes de Thurocz ein sog. „Prehumanist“ ist, finden wir schon in seinem berühmten Werk einige Ausdrücke, die ganz dichterisch wirken, z. B.: ...Anno tandem electi regis primo, cum scilicet rigidus hiemis albor tepido perflatus zephyro frigidis dissolutis nivibus excelsis montium de culminibus profundas defluerat in valles, verisque expectata temperies avicularum ora gratos dissolvebat in cantus,... (259/998.)

In Epithoma sind mehrere antike – vor allem natürlich prosaische – Reminiszenzen zu finden. Einige davon sind aber dichterisch, wie z.B. im Index XXXIV, §§ 5-7.:

Ransanus: Epithoma:

dedit operam, ... ut multis in locis

oppidi subiicerentur incendia, quibus

et rex et regii omnes *somno vinoque*

sepulti concremarentur, ...

Verg. Aen. II

invadunt urbem *somno*

vinoque sepultam, ...

(v. 265)

⁵ P. Ransanus (geb. im Jh. 1428; gest. im Jh. 1492), Johannes de Thurocz (geb. um 1435, gest. 1488 oder 1489)

⁶ Petrus Ransanus: A magyarok történetének rövid foglalata. Ungarische Erstübersetzung von László Blazovich und Erzsébet Sz. Galántai, Budapest 1985.

Diese Parallele ist am auffälligsten. An beiden Stellen geht es um eine Schlacht und um List, die der Feind angewendet hat. Es ist auch der Gebrauch des *praes. hist.* bei tragischer Wendung der Geschichte bemerkenswert.

Es sind noch weitere Ähnlichkeiten zu bemerken:

Ransanus XXXIV.
Regii itaque iam *patefactis insidiis* ...
(7)

Verg. Aen. II
tum vero manifesta
fides Danaumque *pate-*
scunt insidiae
(vv. 309-310)

Es handelt sich an beiden Stellen auch um einen Feuerbrand:

Rans. XXXIV.
.... *subiicerentur incendia*, ...
(5).
incendiis, quibus conflagrabat oppidum. (8)

Verg. Aen.
... *incensa* Danaï do-
minantur in urbe (v. 327)

Es ist fraglich ob diese Ähnlichkeiten absichtlich oder unabsichtlich sind. Meiner Meinung nach sind sie meistens unabsichtlich, aber in einigen Fällen - wenn das Thema es erlaubt - sind sie absichtlich und *sehr künstlerisch* angewendet, wie z. B. in den hier zitierten Texten.

Ganz kurz soll noch Nicolaus Olahus⁷ erwähnt werden.

Seine Hauptwerke heißen: „Athila“ und „Hungaria“, deren Hauptperson unser König Matthias ist. Er hat auch Gedichte und Briefe geschrieben. Olahus hatte enge Freundschaft mit Erasmus, über dessen Tod er sich in einer berühmten Elegie beklagt hat. Vor dem Beginn seiner Hungaria ist ein dichterischer Teil zu lesen: Ad lectorem...

Auch in diesem Gedicht bemerken wir die Wirkung klassischer poetischen Formen und mythologischer Tradition. In den ersten und letzten Versen finden wir *adiectiva* und *pronomina*, die Catull in seinen berühmten Gedichten gebraucht hat.:

Si nihil in nostro est lepidi grative libello,
Anxia me melius scribere cura vetat....

.....
Haec tibi nunc subito *qualiacunque* dedi....

Diese Verse fassen das Gedicht quasi in einen Rahmen. Es lohnt sich das „carmen“ mit dem ganzen Werk zusammen gründlich zu studieren.

Auf Grund der oben gesagten können wir behaupten, daß antike dichterischen Formen und Motive auf die Sprache der humanistischen Geschichtsschreibung eine starke Wirkung ausgeübt haben.

⁷ Nicolaus Olahus 1493-1568.

Appendix

Insani amoris in puella Macedonica lugubris effectus

Erat cuidam agresti Macedoni, Philippiensis agri, filia nubilis, apud quem cum *quidam florenti aetate Ragusani* mercatores forte diversati essent, unus eorum, qui quidem sicut forma caeteris praestabat, ita et moribus lenior erat, conspicatus *puellam, facie* ut inter agrestes *satis eleganti* hospitumque adventu admodum laetam conversus ad eam, sciscitatur per iocum, velletne *Latini generis virum*, habere? Macedones enim Ragusanos, ut et mediterranei Illyrici praesertim maritimi Dalmatas, partim quia Romana literatura utuntur, partim quia ritu religionis cum Romanis conveniunt, Latinis hominibus adnumerant. Quam vocem tametsi puella hilari accepisset animo, nullum tunc *prae pudore* responsum dedit, sed extemplo ad sororem natu maiorem accurrens, verba, quae *hospes* habuisset, defert, nec dissimulat se hospitis amore depirire; rogat itaque sororem, ut in domesticis hortis collectos flores, ad hospitem amantis puellae nomine ferat, indicetque eius animum in ipsum hospitem. Ragusanus, acceptis floribus quo commodiore hospitio uteretur, spe magna futuri matrimonii puellam explet; affirmans, nullam unquam in uxorem praeter ipsam ducturum. Nec huiusmodi *iocus* latuit puellae parentes. Itaque et ipsi, ut fit, delectati puellae simplicitate, hilariter una cum hospitibus illum diem duxere; ignari, quam *magnum pestem* ille iocus filiae esset allaturus. Postero die *Ragusani* mercatores, spe maturae reversionis puellae injecta, *abeunt*. Non ita multis post diebus quidam item Macedo, qui rem pecuariam exercebat, inter eius generis homines satis dives, accedit ad hunc virum, quem diximus Ragusanos hospitio accepisse, filiamque eius, eam ipsam, quae Ragusanum adamabat, procatur. Pater, consulta uxore, utpote cum qua communem illam filiam habebat, opilionis voluntati statim assentitur. Verum, cum non explorato prius puellae animo, res perfici nequiret; mater ad se filiam vocat, indicatque ei, quemadmodum esset a patre opilioni desponsata. Puella, utpote cuius animus Ragusano dudum addictus erat, statim, ubi haec audivit, obortis lachrymis, coepit *capillos genasque unguibus lacerare*, seque alterius viri sponsam esse asseverare. Parentes puellae rati dandum esse puellari spatium perturbationi; haud asperius filia obiurgata, opilionem dimitunt, inito cum eo consilio, ut puellam, nactus rei agendaе opportunitatem raperet. Puella igitur, cum forte ad hauriendam aquam de more extra pagum profecta esset, a latente in isnidiis proco, quem maxime oderat, excipitur, deductaque in proximam siluam, tacito suorum, ut dictum est, consensu comprimitur. *Quae* quidem per vim stuprata, ubi domum *aegra animi* regressa est, iniuriamque ad parentes, eorum consilii prorsus ignara, defert; illi vero, dum et domesticae famae consulunt, et filiae iram mollire conantur, suadent, uti eum virum, quem sors obtulisset, libenti animo acciperet, nec putaret externum et ignotum hominem, conterraneo, et ei, qui nec genere, nec fortunis esset ab ipsa contemnendus, anteponendum. Puella igitur, animadversa parentum voluntate, eos perinde ac pudicitiae suae proditores aversata: hortum domui adiunctum sola petit, ibique *amore simul et ira furens*, laqueo sese ex arbore suspendit, atque ita interit.

György E. Szőnyi (Szeged)

TRADITIONS OF HELLENISTIC ROMANCE IN THE ENGLISH RENAISSANCE

Considering the influence of Antiquity on the English Renaissance, one can see the same tendencies as in other parts of Europe, namely that Humanism resulted in a high esteem and reintegration of various achievements of the classical period in scholarship and in literature. One can also notice, however, that it was not so much the high classical tradition with its ideals of tragedy and epic, rather the more syncretic Hellenistic period that fertilized the imagination of English Renaissance writers. In the following paper I am going to concentrate on two notable examples and thus showing two different patterns how Hellenistic romance inspired English literature. In the first case, Musaeus' *Hero and Leander* stimulated the birth of an erotic epyllion (Marlowe), in the second, an adventure novel, the *Story of Apollonius of Tyre* animated an outstanding, nevertheless curious dramatic production, Shakespeare's *Pericles*.¹

Some Features of Manneristic Literary Taste

Since the beginning of this century, the term Mannerism has been subjected to numerous debates concerning its validity, range, and actual contents. By the late 1970s, early 1980s, however, one could witness a consensus emerging among literary and cultural historians about its interpretation.² According to this, Mannerism can be viewed as the

¹ An early evaluation of this literary influence was offered by J.S. Phillimore, „The Greek Romances”. In G.S. Gordon, *English Literature and the Classics* (Oxford, 1912), 96ff.

² From the voluminous literature of Mannerism I can recommend the following works: Max Dvořák, „Über Greco und der Manierismus” (1920), in Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung* (München: R. Piper, 1923), 259–76; Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst* (Hamburg, 1959); Arnold Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur: Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance* (1964, München: C.H. Beck, 1973); André Chastel, *La crise de la Renaissance* (Genève, 1968); Tibor Klaniczay, „La crise de la renaissance et le manierisme”, *Acta Litteraria* 13 (1971), 269–314; Tibor Klaniczay, *A manierizmus* (Budapest: Gondolat, 1975); Claude-Gilbert Dubois, *Le Manierisme* (Paris, 1979); Gerald Gillespie, „Renaissance, Mannerism, Baroque”, in G. Hoffmeister (ed.), *German Baroque Literature, The European Perspective* (New York, 1983), 3–24; Maciej Żurowski, „Aktualna problematyka manieryzmu”, in B. Otwinowska & J. Pelc (eds.), *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze Polskiej* (Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1984); James V. Mirollo: *Mannerism and Renaissance Poetry* (New Haven & London: Yale University Press, 1984); György Kelényi, *A manierizmus* (Budapest: Corvina, 1995); and

concluding, crisis-ridden phase of the Renaissance, more than a simple pictorial style of late-Renaissance Italian painting as the origin of the terms would suggest, but less than a complex period style such as the Renaissance or the Baroque. In expression it represents a transition between these two great style periods but in its doctrine it sticks more to the Renaissance ideals. Probably this persistence to a departing ideology explains the strong feeling of intellectual crisis which distinguishes the works of Mannerism. Since the elements of this crisis have been much discussed,³ I shall only refer to some of the consequences on the contemporary literary expression.

If we turn our attention to the literature of the English Renaissance, we can see that its greatest achievements were the products of the later Elizabethan and the early Jacobean age which era can be well described by the general features of Mannerism. The literature produced in this highly transitory and contradictory period also bears the attributes of the Manneristic artistic ideals. Mannerist literature is characterized by the cult of the fantastic as well as an obsession with the sexual. Extreme situations, incredible plots, indecorous, artificially complicated and fabricated language rich in conceits and surprising emblematic images in its formation, voyeur mentality and cool intellectualism on the author part make this literature recognizable. The sharp turn of mood, tone, and world picture which characterizes Shakespeare's art is perhaps the best indicator of the crisis. Enough to think of the difference between the first part of his *Sonnets* and those intemperate ones written to the Dark Lady, or the transformation between his histories and comedies to the tragedies and romances through the bitter, dark and utterly pessimistic problem plays (*Troilus and Cressida*, *Hamlet*). One can also remember John Donne's turn from frivolous love poetry to metaphysical religious intellectualism via a disillusioned summary of his age:

*And freely men confess that this world's spent,
When in the planets and the firmament
They seek so many new; they seek that this
Is crumbled out again to his atomies.
'Tis all in pieces, all coherence gone...⁴*

But even in earlier English Elizabethan literature one can see the signs of artificiality and a bend toward, at least, stylistic mannerism, as shown by John Lyly's *Euphues*, or Philip Sidney's *Old Arcadia*.

Considering now from the viewpoint of the epic traditions of Antiquity, English Renaissance literature was particularly influenced by two classical literary achievements, the erotic epyllions and the prose romances, both of the Hellenistic period. I would like to argue that what I have said about Mannerism above, can explain why Hellenistic literature could predominantly be inviting for the writers of late 16th-century England.

Caroline Patey, *Manierismo* (Milano: Editrice Bibliografica, 1996, Storia dei Movimenti e delle Idee).

³ Especially from the works of Hocke 1959, Hauser 1964, and Klaniczay 1975.

⁴ John Donne, *An Anatomy of the World: The First Anniversary*, ll. 209–13, quoted from M.H. Abrams (et. al, eds.), *The Norton Anthology of English Literature* (New York: Norton, 1979), 1: 1084.

Erotic Epyllions

One of the important aspects of the sociology of Renaissance literary life was the system of patronage. In Elizabethan England, next to the Queen, two aristocratic groups can be listed among the main patrons – their ideology and taste had a strong imprint on the literary output of the period. According to A.L. Rowse's typology, the „Penhurst-Wilton" circle (named after the castles of the coterie of the Earl of Leicester, the Sidney and Herbert families) represented the high Renaissance ideals, a kind of lofty neoplatonism mixed with ardent protestantism and nationalism. Sidney's *New Arcadia* and Spenser's *The Faerie Queene* were the greatest expressions of the English Renaissance, „with Protestant views of the events of contemporary Europe, in deeply patriotic works”.⁵ In contrast to this mentality, in the early 1590s another intellectual group appeared, patronized by Henry Wriothesley, the Earl of Southampton. He was a Catholic recusant and because of this, his orientation was more of a politically cosmopolitan and religiously disinterested character. Southampton himself had university education and by the age of sixteen got an MA from Cambridge. After this he entered the London Inns of Court for legal studies and there he got acquainted with the so called „university wits”, and – as a contemporary source says about him, – „passed away the time merely in going to plays every day”.⁶ His principal interests were literary and when he started collecting poets and playwrights around him, this coincided with the new cultural vogue of the 1590s, that is Italianism.

His literary friends, Robert Greene, Thomas Nashe, Thomas Lodge, John Florio and the two giants, Shakespeare and Marlowe by this time became interested in the political philosophy of Machiavelli, were not untouched by some frivolous Catholicism sometimes even coquetting with scepticism and atheism, and in their literary interests they were just to rediscover the erotic aspects of Ovidian poetry, turning their attention from the universal mythical reconstructions of the *Metamorphoses* to the openly carnal *Amores*, *Heroides*, and the *Ars amatoria*.

English Renaissance translations of Ovid show an interesting pattern. In 1513; probably resulted from the liberal interest of early humanism, a bilingual edition of *Ars amatoria* was published (*De flores of Ovide de arte amandi, with their Englysshe afore them*) but unfortunately no copy of it survives.⁷ From the 1560s we have a number of translations from the *Metamorphoses*, most famous of them became that of Arthur Golding, *The XV Bookes of P. Ovidius Naso, Entytuled Metamorphosis* (1567) which was reissued six times till 1612. Also in 1567, Gerge Turbevill published his translations of the *Heroides* (reissued in 1570, 1580, and in 1600) but the most sensual elegies were only translated about 1584–86 by Christopher Marlowe. His translation had a curious career. The undated printed

⁵ A.L. Rowse, *The Elizabethan Renaissance: The Cultural Achievement* (London: Cardinal, 1974), 68. On the two intellectual circles and their literary ideals see pp. 65–71.

⁶ Neville Williams, *All the Queen's Men* (London: Cardinal, 1974), 216.

⁷ *The New Cambridge Bibliography of English Literature* (1972), 1:2173.

publication (of which at least six reprints are suggested from the late 16th century),⁸ entitled *Ovids Elegies*, was bound together with Sir John Davies' bawdy epigrams, and the anonymous printer did not enter it in the Stationers' Register, in fact, pretended it to be issued in Middleborough, Holland. All this could not help the fate of the book which was publicly burnt on 4 June 1599, at Stationers' Hall, by the order of the Archbishop of Canterbury and the Bishop of London.⁹

These new translations of Ovid prepared the way for the 1590s vogue for erotic epyllions which treated love without the platonic idealization, often dealing with awkward, unnatural relations. Most outstanding works of this genre became undoubtedly Shakespeare's *Venus and Adonis* and *The Rape of Lucrece* (1593, 1594) as well as Marlowe's *Hero and Leander* (1593).¹⁰ Until recently not much critical attention was directed to this late-Renaissance English erotic Ovidian poetry but William Keach's monograph of 1977 placed them in proper context.¹¹ Although Keach's observations of the poetic traditions as well as of the sociology of the English Renaissance are correctly insightful, he curiously refrained from employing the term Mannerism. According to our present consensus about this style, we can conclude that the erotic epyllions are characteristic products of English Mannerism: their tone, ideology, and sociological genesis all point to an aesthetics of intellectual artificiality and an elite, aristocratic reception.

The highest artistic quality among this literature is attributed to Marlowe's *Hero and Leander*. All critics have praised its perfect verse and powerful imagination. As for its ideology, opinions show a wider range: from labels such as being a „barbarous work, an extravagant Ovid, a demoralized Spenser" (Legouis),¹² to Keach's more temperate judgement: „Marlowe [...] set himself the challenge of treating a familiar myth with distinctive originality" (85). The epyllion is the paraphrase of the charming story of the Alexandrian Musaeus (5th century AD) which was extremely popular in Renaissance Europe.¹³ Nevertheless, „Marlowe does not give us the 'unclouded celebration of youthful passion' which Douglas Bush have found in the poem. He gives us a poetic experience much more disturbing and ambivalent than that presented by Musaeus or by any other previous writer",

⁸ C.F. Tucker Brooke (ed), *The Works of Christopher Marlowe* (Oxford: Oxford University Press, 1964), 553.

⁹ Philip Henderson, *Christopher Marlowe* (Brighton: Harvester, 1974), 16–7.

¹⁰ To mention a few such narrative „fine histories" before the achievement of Shakespeare and Marlowe: Robert Greene's *Alcida* (1588); Thomas Heywood's *Oenone and Paris* (1594); Lodge's *Glaucus and Scilla* (1589). The aftermath of the genre is marked by John Marston's *The Metamorphosis of Pigmalion's Image* (1598); John Weever's *Faunus and Melliflora* (1600); Francis Beaumont's *Salmacis and Hermaphroditus* (1602), etc.

¹¹ William Keach, *Elizabethan Erotic Narratives. Irony and Pathos in the Ovidian Poetry of Shakespeare, Marlowe, and their Contemporaries* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1977).

¹² Émile Legouis, *A History of English Literature. The Middle Ages and the Renaissance* (1926, London: J.M. Dent, 1971), 312.

¹³ Latin translation: Marcus Musurus (1518); Italian translation: Bernardo Tasso (1540); French translation: Clément Marot (1541); Spanish translation: Juan Boscán (1543).

concludes Keach.¹⁴ In fact, Marlowe presents a gruff parody of pure love passions by turning Hero into a libidinous and carnal female who literally seduces the young and inexperienced Leander. The youth appears as an admirable and valuable object of desire, quite empty in himself, serving rather as aesthetic decoration, nevertheless animating sexual coveting in the woman:

*I could tell ye
How smooth his breast was, and how white his belly,
And whose immortal fingers did imprint
That heavenly path with many curious dint
That runs along his back...(65–9)*¹⁵

The description is utterly sensual and paints Leander so feminine that unavoidably leads to homosexual appetite, too:

*Had wild Hippolytus Leander seen,
Enamour'd of his beauty had he been. (77–8)*

This conflict is soon to arrive when Neptune himself gets hit by an uncontrollable desire while seeing the beautifully swimming lad. From this point on Marlowe further satirizes carnal longing, since after Hero's failure now the elderly male-god's desire for the unresponsive youth becomes ridiculous. The first line of Leander's description – *His body was as straight as Circe's wand* (61) – offers an emblematic image about this body, which, like the witch's staff, turned everybody approaching it into a brute animal.

While Marlowe's poem extends enchanting poetical beauty, it also captivates the modern reader with its wild, subversive energies which transform the Hellenistic romance into a full-blooded contemporary material, boldly and sarcastically commenting on the problems of his age.¹⁶

Romance as literary expression

While the erotic epyllions attracted a smaller, mostly aristocratic audience, the most popular narrative genre of late-Renaissance Europe became the romance and England was no exception to this.

¹⁴ Op. cit., 86; he cites Douglas Bush' *Mythology and the Renaissance Tradition* (New York, 1963), 122.

¹⁵ The text is quoted from M.H. Abrams et. als. eds.), *The Norton Anthology of English Literature* (New York: Norton, 1979), 1: 725–44.

¹⁶ Cf. Gregory Woods, „Body, Costume, and Desire in Christopher Marlowe” in Claude J. Sommers (ed.), *Homosexuality in Renaissance and Enlightenment England: Literary Representations in Historical Context* (New York: Harrington Park, 1992), 69–84; and Lawrence Normand, „Christopher Marlowe: Ideology and subversion” in Darryll Grantley and Peter Roberts (eds.), *Christopher Marlowe and English Renaissance Culture* (Aldershot, Hants, England: Scolar Press, 1996).

Modern literary theory has proposed various methods to distinguish among narratives structures, *romance* has an important place in all. Myth criticism enlists four types of plot-structures: tragic, comic, satirical, and the romance.¹⁷ In other typologies romance is usually contrasted with the novel or with the classical epic poem. As they say, in romances one finds extreme characters, exotic scenarios, exciting and adventurous episodes, they abound in motives of passionate love and/or mystical and supernatural encounters.¹⁸ Taking more formal criteria into consideration, one sees in romances an aversion or neglect of the so called imitative realism; instead of naturalistic depiction of the Aristotelian „nature” they aim at expressing transcendent, moral, or philosophical contents. These characteristics explain why late-Renaissance Manneristic literature favoured the romance, a mode of representation which materialized in most various genres of fiction.

First the romance-epic comes in mind which was the invention of the Renaissance and tried to synthesize the world picture of the medieval romances with the formal excellence of the classical epic. Pulci, Boiardo, and Ariosto wrote epics which abounded in love intrigues, a multitude of episodes and had loose structure and a freedom of verse forms. On the other hand, they observed Virgil in creating their invocations, catalogues, epic similes, rhetorical speeches, intervening deities and other classical elements.

There was another literary mode, which, by the time of the late-Renaissance, melted with the romance and brought forth interesting fruits. This was the pastoral, originally rediscovered by the humanists as one of the important classical genres, but eventually perfectly suiting the mentality, especially in the courtly register, of Renaissance man. As it is known, pastoral became the vehicle of literary inversion, offering conventionalized tools to present complex contents as simple and unproblematic ones.¹⁹ The union of romance and pastoral generated various genres: the already mentioned romance-epic was one of them, but one can mention longer prose narratives as well as dramas. The latter group is called romantic comedies or romances, such as Shakespeare's *As You Like It* and *The Winter's Tale*.

Literary antecedents

When Mannerist imagination turned to themes of thrilling adventures, it looked for a literary tradition to rely on ready-made plot elements, certain formal panels. The writers of the late-Renaissance found this source material in the romance-tradition and one can in fact see its almost uninterrupted career since its emergence in Classical literature.

¹⁷ Cf. Northrop Frye: *Anatomy of Criticism* (1957, Princeton, 1973), especially 36–7, 186–203, 316–8.

¹⁸ Cf. René Wellek–Austin Warren, *Theory of Literature* (1949, Harmondsworth: Penguin, 1963), 216; Alastair Fowler, *Kinds of Literature* (Oxford: Clarendon, 1982), *passim*, also Frye, op. cit.

¹⁹ Frye, *Anatomy of Criticism*, 99–101, 296–7. See also William Empson, *Some Versions of Pastoral* (Norwalk, s.d.).

The first romance-like adventure stories were the products of late-Hellenistic literature, inspired in many ways by an intellectual atmosphere similar to Mannerism.²⁰ While in the late 16th century people were lead into escaping to the fantastic by the weariness of religious strives and existential uncertainties, in the period of Imperial Rome, the intellectual vacuum before the victory of Christianity fostered a shallow but overdecorated, heated and decadent mode of fiction.²¹ A typical representative of the genre was the *Babyloniaca* of Iamblichus (2nd century AD) which presented a series of adventures and love intrigues without any particular moral conclusion or philosophical teaching, instead, it proliferated in motives of Greek intellectualism and Eastern magic mixed with murders, shipwrecks and erotic scenes. These motives play also an important part in the best known specimen of the genre, in Heliodorus' *Aethiopica* (3rd century AD) which features with some moral teaching, too. The hero and heroin, Theagenes and Charicleia, preserve their chastity through a series of rather incredible adventures while in the nearly tragic finale it turns out that the girl is the daughter of the king of Aethiopia and the lovers can happily marry one another. The moral of the work – virtue gains its reward in a *veritas filia temporis* scenario – excercised an important influence on the romances of the Renaissance. By the end of the 16th century, the *Aethiopica* was translated to almost all national languages in Europe.²²

Medieval literature also favoured romance-like adventure-stories which were enriched by moral teachings reflecting Christian doctrines. The heroes of these romances were often flat characters, representing more abstractions and virtues than full rounded persons with realistic psychology. This mode of writing could easily accomodate insertions of allegoric visions, emblematic imagery, multiple layers of meaning.²³ If we look at the social context – as we know well from Huizinga's descriptions –, here, in the world of Gothic we also find a refined, sophisticated, courtly culture, similar to the circumstances of Hellenism earlier and Mannerism later. The term *romance*, in fact, derives from medieval times: originally it meant works written in old-French and since French literature abounded in adventurous chivalric narratives, such stories were eventually called romances.

The central motives of romances are the wandering and the 'quest'. The main hero usually is a lonely knight, who, looking for an idealized love, goes through a spiritual

²⁰ Cf. the characterization of Hellenistic atmosphere by Frances Yates in her *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (London: RKP, 1984): „the mental and spiritual condition of this world was curious. The mighty itellectual effort of Greek philosophy was exhausted, had come to a standstill, to a dead end...”, 4. Szepessy speaks of a „dense and suffocating atmosphere of homelessness and lack of perspective” (*Heliodóros*, 26–7, see next note).

²¹ Cf. E. Rohde: *Der griechische Roman und seine Vorläufer* (Leipzig, 1914; Berlin, 1960), *passim*; R. Helm, *Der antike Roman* (Göttingen, 21956); Tibor Szepessy, *Héliodóros és a görög szerelmi regény* (Budapest: Akadémiai, 1987).

²² The literary models for these were Warszewicki's Latin translation (Basel, 1552) and Amyot's French version (1546).

²³ V.ö.: Paul Zumthor: *Essai de poetique médiévale* (Paris, 1972); John Stevens: *Medieval Romance* (New York, 1973).

transformation, leading to a mystical metamorphosis and understanding of the transcendental truth.²⁴

The writers of the Renaissance, as I have indicated, tried to bring the achievements of classical epic poems and the medieval romances into a synthesis by creating the epic-romance. This was especially important for the exemplary master, Ariosto, because he wanted to prove the tantamount excellence of national and contemporary literary models as opposed to the imitation of classical literature. He argued that modern literature should not be evaluated solely according to the norms of Antiquity. His *Orlando furioso* (1516–32) was a grandiose experiment to demonstrate: it was possible to create pure fiction which would not be strictly fastened to reality. With this, he not only challenged the subsequent generations of epic writers but also fuelled the Renaissance literary debates over theories of inspiration and imitation with argumentative materials. Nobody weighed these possibilities in a more monumental way than the English Philip Sidney in his *Defence of Poesie*:

The poet's persons and doings are but pictures what should be, and not stories what have been, they will never give the lie to things not affirmatively but allegorically and figuratively written. And therefore, in poesy, looking for fiction, they shall use the narration but as an imaginative groundplot of a profitable invention.²⁵

Sidney himself demonstrated the relevance of his theoretical arguments in his pastoral-romance, the *Arcadia* and nothing proves better the seductive power of this literary mode than Spenser's *The Faerie Queene*, which concluded its author's literary oeuvre with a monumental allegorical romance, as opposed to his early career when he engaged in an ambitious project for the reestablishment of pure classical genres and versification in English literature.²⁶

The limits of the present paper will not allow me to trace the full history of classical and medieval romances in the Renaissance period, instead, I will concentrate from now on the fortunes of a Hellenistic „fine history” which became the groundwork of one of the most peculiar romances of English Mannerism, that is Shakespeare's *Pericles*.

The Transformations of Apollonius of Tyre

One of the typical Hellenistic prose romances was the *Historia Apollonii regis Tyri* which survived only in the Latin but made a remarkable career as a favourite piece of „pulp

²⁴ On the French origin of this narrative pattern see Pál Lakits, *A kaland változásai. Az ófrancia udvari novella történetéhez* (Budapest: Akadémiai, 1967), *passim*.

²⁵ I am quoting the *Defense of Poesie* from Roy Lamson and Hallett Smith (eds.), *The Golden Hind. An Anthology of Elizabethan Prose and Poetry* (New York: Norton, 1956), 294.

²⁶ These were the original aims of the literary circle, called Areopagus, the chief members of which were young Philip Sidney and Edmund Spenser. A monumental monograph on the imitative classicism of Sidney and Spenser was offered by S.K. Heninger, Jr., *Sidney and Spenser. The Poet as Maker* (University Park, PA: Pennsylvania University Press, 1989). It is interesting that in this book the author develops an argument almost diametrically opposed to his earlier influential study, *Touches of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics* (San Marino, CA: The Huntington Library, 1974) in which he argues for the platonic-inspirative basis of English Renaissance poetry.

fiction" throughout the centuries. There are over 60 extant manuscript copies of it between the tenth and eighteenth centuries and already in the Middle Ages it found its way to famous collections (such as the *Pantheon* of Gotfried of Viterbo and the *Gesta Romanorum*). The *sujet* itself is rather flat: a usual love story mixed with adventures (pirates, bandits), episodes of lost and found children, and concluded with a miraculous reunion and recognition. The plot has layers which point back to folk tales, others to history (Alexander the Great); its literary texture bears the taste of Hellenistic Alexandria, its ideology is tinted with Christian moralizing.

The innumerable Renaissance paraphrases were all based on the 153rd chapter of the *Gesta Romanorum*.²⁷ English literary tradition paid a particular attention to this „fine history". The first vernacular version is known from the Old English period: a West Saxon rendering dating from the mid-11th century. Furthermore there were two middle English versions, one of which is John Gower's famous *Confessio Amantis* (1390). In 1510 a *Kynge Appolyn of Thyre* was published under the name of Robert Copland; then Laurence Twine translated again the *Gesta Romanorum* narrative (London, 1576). This, together with Gower's work were the sources of Shakespeare's *Pericles* (written in 1607–8, printed in bad quarto form in 1609). Shakespeare²⁸ followed quite faithfully the original plot, his major change was to rename the title-hero, after Pyrocles in Sidney's *Arcadia*, Pericles. The play may have inspired George Wilkins to publish his prose romance in 1608: *The Painfull adventures of Pericles, Prince of Tyre*, claiming itself to be „the true history of the play of Pericles, as it was lately presented by the worthy and ancient poet, John Gower by the King's Majesty's Players".²⁹ Although many critics consider *Pericles* Shakespeare's worst play and some even deny that it could have been written by the Bard, in the concluding part of my paper I would like to argue that Shakespeare's play is by far the most superior offspring of the Hellenistic romance and that with a proper key to reception it offers a complex and memorable artistic experience.

Pericles, and the Use of Romance in Shakespeare's Theatre

²⁷ A German Volksbuch was published in 1471, a Dutch version in 1493. Several French paraphrases are known from the thirteenth century, the first printed version appeared in 1521. Antonio Pucci's Italian version dates from the mid-fourteenth century (*Istoria d'Apollonio di Tiro*) which inspired several subsequent paraphrases. There was a medieval Spanish rhyming history which was first printed in 1576. We know of a Czech version from the sixteenth century which was translated to Polish a few decades later. A Hungarian paraphrase in verse was made in 1588, it appeared in print in 1591 and had nine subsequent editions till the end of the 18th century.

²⁸ For quite a while Shakespeare's authorship was actually denied. Differences in the poetic quality and the rhetorics of the play suggest multiple authorship, too. Today's criticism suggests that „a much likelier hypothesis is that Shakespeare revised a play by another hand" (Hallet Smith, Introduction to *Pericles* in *The Riverside Shakespeare*, 1479).

²⁹ For background information of the History of Apollonius cf. Sándor Berecz (ed.), *Apollonius históriája (Kolozsvár, 1591)* (Budapest: MTA, 1912, Régi magyar könyvtár 31); and P.J. Enk, „The Romance of Apollonius of Tyre", *Mnemosyne* ser. 4, 1 (1948): 222ff. On the textual history of Shakespeare's *Pericles* cf. G. Bakemore Evans (et. als. eds.), *The Riverside Shakespeare* (Boston: Houghton Mifflin, 1974), 1479–82.

In his great tragedies, but perhaps even more in the problem plays, Shakespeare set himself face to face with the consequences of the Manneristic disillusionment and crisis, in his last plays he seems to have changed his artistic strategy: as if he has returned to the romantic world of his early comedies, a magic garden of tales and adventures. It would nevertheless be a mistake to see in the romances a faded echo of the old poetical voice, nor did Shakespeare simply concede to the demand of the new literary taste as it is so obvious with many writers of the Jacobean age. No doubt, he had to cope with the changing literary conventions, still, the romances clearly show an ideological synthesis, too: his aim seems to be to escape from the crisis even if in a resigned, aesthetical way.

The common denominators of Shakespearean romance are as follows: lost and found royal children, adventure-plot centering around a beautiful and chaste princess. The most important characters invariably get near to death, their escape is often miraculous or *deus ex machina*. The young generation has a central role, it is them who bring about the reconciliation of the elderly and the renovation of life, often in the context of magical and musical motives.³⁰ One also cannot help noticing that this renovation takes place in a dream-like, unrealistic framework. Wherever the poet admits this, his voice becomes resigned and acquiescent, like in Prospero's final withdrawal.

The four romances of Shakespeare have often been considered as parts of a whole work, treating different stories but expressing the same mythic or archetypal backbone. After the relative naturalism of the great tragedies these plays return to a more ritualistic level in which the story exists for itself, not in order to "hold a mirror up to nature". In respect of theatricality these plays are nearer to allegorical masques than to the public theatre productions of the preceding era. The dream-like, often mystical plays which are performed on a symbolic and emblematic stage, step by step reveal some sort of truth; this structure, the *veritas filia temporis*, has been called by some critics the principle of cohesion of the plays which proceeds from destruction to rebirth.³¹ Others have also pointed out that 'Veritas' becomes not entirely unveiled even by the endings of the plays. Truth will become complete only after reading, or attending the performance, when we realize that the reconciliation and rapprochement are only part of a beautiful dream kept together by the fabric of art, providing an alternative vision against the rigid reality.³²

At first sight *Pericles* appears to lack cohesion and proportion. Usually three main objections are raised. (1) First is the diversity of the action which happens in six different places – „in several eastern Mediterranean countries“, such as **Antiochia** (Antiochus and his daughter), **Tyrus** (Pericles, Helicanus), **Tarsus** (Cleon, Dionyza), **Pentapolis** (Simonides,

³⁰ Cf. Northrop Frye, *A Natural Perspective* (New York, 1965); Hallett Smith, *Shakespeare's Romances* (San Marino, Cal., 1972); Douglas L. Peterson: *Time, Tide, and Tempest: A Study of Shakespeare's Romances* (San Marino, Cal., 1973).

³¹ Cf. Frye, *A Natural Perspective* and Tibor Fabiny, „Veritas Filia Temporis: The Iconography of Time and Truth and Shakespeare“. In Fabiny (ed.), *Shakespeare and the Emblem* (Szeged: JATE, 1984), 215–73.

³² Cf. Alvin Kernan, *The Playwright as Magician: Shakespeare's Image of the Poet in the English Public Theater* (New Haven, 1979); Louis A. Montrose, „The Purpose of Playing: Reflections on a Shakespearean Anthropology“ (*Helios* 7 [1980]): 51–74.

Thaïsa, Lychordia), **Mitylene** (Marina, Lysimachus, the pimp, Boulton), **Ephesus** (Cerimon, Diana, Thaïsa) – plus in the prologues of each act features the character of the medieval poet, old Gower, and some dumb shows. (2) Secondly the sensationalist crowding of extreme episodes is blamed: one has incest; riddle solving leading to execution; chivalric tournament and combats; multiple shipwrecks, natural catastrophes (Cerimon's earthquake as well as numerous storms and tempests), delivering a child in storm on a ship, death and burial at sea; child murder done by supposed friends; pirates, forcing a fourteen year old child to serve in a brothel (in such a pestilent place that even a poor Transylvanian dies of it, 4.2.22) – any of these would make a full tragedy but by the end everything is tied together and turned into merriment and reconciliation. (3) Thirdly it is the lack of psychological realism which irritates modern critics. Most of the action consists of seemingly incomprehensible, unmotivated moves: why do Antiochus and his daughter hide their secret in a riddle to be solved? The discussion between Simonides and Pericles of Thaïsa is full of surprising, ununderstandable turns. One cannot conceive the wickedness of Dionyza: she is ready to murder a child because of not even proved offences. And Pericles himself seems to have often strange reactions, all in all, the play contradicts our regular expectations for plot, conflict, motivation and action.

Perhaps this is the point where we have to start a new approach to *Pericles*: we should see how the play appears if we suspend our strategies of reception trained on naturalistic representations and psychological motivation. What sort of discourse do we encounter in *Pericles*, then? The artistic logic of romance follows allegorical and emblematic representation. This allows the author to step over the imitative mirroring of „nature” and the conventions of causal logic, in order to approach questions of reality and appearance from their metaphysical roots.³³

The romance mode presupposes a strategy of audience-response different from tragedies: there the audience's knowledge coincides with the knowledge and experience of the *dramatis personae*, and we, the viewers do not have a greater share from the metaphysical and the transcendental than the literary characters. In the romances, on the other hand, both the characters and the audience from time to time receive revelative information. Such is the appearance of Diana in Pericles' dream and the participation of the audience in the epiphany-like illumination transforms the performance into a ritual. This ritualistic mode is supported by the dramatic role of the narrator/choir while on the level of verbal imagery, the emblematic „speaking pictures” (to borrow Philip Sidney's term) reveal the deeper layers of meaning beneath the historical verisimilitudo.

The emblematic meaning functions in such a way that in a pictorial or a poetical image its likeness to nature is overshadowed by another, usually abstract-ethical level of meaning to which the original contents have to be translated. The adventures of Pericles thus will not become significant as a conflicts-ridden plot, rather as the archetypal themes of human life. Pericles and Marina stand not as pseudo-historical characters in front of us, rather

³³ Douglas Petersen, *Time, Tide and Tempest. A Study of Shakespeare Romances* (San Marino: The Huntington Library, 1973). Petersen presents his theory in the first chapter: „Romance Convention and Modes of Dramatic Illusion”, 3–70. I am greatly indebted in my following remarks to this chapter and the one treating *Pericles* (71–108).

as emblems of their most important characteristic feature: constancy. Other characters embody other positive and negative qualities: Thaisa is faithfulness, Marina is chastity, Helicanus is loyalty, Cerimon is the spirit of natural philosophy. On the other hand Antiochus and his daughter are equal with barren, destructive sensuality, Dionyza and Cleon with jealousy and false friendship, the bawds with greed devastating love.

All this would be no more than flat moralizing, leaving the souls of the audience untouched, however, if the author's genius would not have developed a monumental, complex and manyfold artistic system in which the emblematic elements all fit. The layers of this emblematic system include the larger themes, the trends and episodes of the plot, and reach over to the texture of the rhetorics and imagery of the used language as well as the theatrical vision.

I would like to finish my brief review with three unforgettable images Shakespeare uses to describe Antiochus' daughter who has an infected and foul nature beneath the beautiful surface of her body:

*Fair glass of light, I lov'd you, and could still,
Were not this glorious casket stor'd with ill. [...]*

*You are a fair viol, and your sense the strings, [...]
But being play'd upon before your time,
Hell only danceth at so harsh a chime. [...]*

*And she an eater of her mother's flesh
By the defiling of her parent's bed;*

*And both like serpents are, who though they feed
On sweetest flowers, yet they poison breed. (1.1.76–85; 130–3)*

It is true, that the *History of Apollonius* remained one of the most popular fruits of the Hellenistic imagination throughout the centuries, it is still Shakespeare's recycling that gave eternal freshness to it.

Ibolya Bagi (Szeged)

DAS PROBLEM DER DIALOGIZITÄT IN BACHTINS ROMANTHEORETISCHEN WERKEN

Die russische Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts kennt nicht wenige Persönlichkeiten mit tragischem Schicksal: Es gibt eine längere Liste von verbannten Philosophen und Wissenschaftlern, von Schriftstellern sowie Poeten, die Selbstmord begangen haben, von Künstlern die in unterschiedlichen Gulag-Lagern gestorben sind. Diese Liste deutet klar darauf hin, was für einen geistigen Verlust diese Epoche für die russische Kultur bedeutete, ohne über die Tragik der unmeßbaren menschlichen Leiden zu sprechen.

Auch Michail Bachtins Schicksal sowie der Werdegang seiner schöpferischen Tätigkeit haben die unverwischbaren Spuren der historischen Kataklysmen unseres Jahrhunderts inne. Das Rekonstruieren seines äußerst reichen Lebenswerkes dauert noch bis auf den heutigen Tag: Viele Schriften von ihm sind vernichtet bzw. verlorengegangen. Manchmal sind sie lediglich fragmentarisch auffindbar. Jedoch diese teilweise erhalten gebliebenen Bruchstücke zeugen von Tiefe und Großmaßstäblichkeit seiner Gedankenweise. Bachtin kann aufgrund seiner Forschungen im Gebiet der Literatur- und Kulturgeschichte, Ästhetik sowie Sprachphilosophie als einer der hervorragendsten Theoretiker unseres Jahrhunderts betrachtet werden. Sein geistiger Nachlaß kann durch die Neuigkeit seiner Problemendarstellung sowie seine aktuelle und geistreiche Gedankenwelt als auch heute lebende Tradition bezeichnet werden.

Die ersten bedeutenden literaturästhetischen Werke von Bachtin wurden in der lebhaften Atmosphäre der 20-er Jahren geschrieben, und sie spiegeln die scharfen Diskussionen sowie die Wirkung der befruchtenden Spannung dieser Jahre wider. Er schrieb damals einige Bücher über das Verhältnis zwischen Materie und Form, den Zusammenhang von Marxismus und Sprachphilosophie, sowie die Literatur- und Kunsttheorie des seine Blütezeit habenden russischen Formalismus.¹ 1929 erschien das berühmteste Werk seiner

¹ Vgl. hierzu seine Werke: 'Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве', in: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва 1975; *Марксизм и философия языка*. Ленинград 1929; *Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику*. Ленинград 1928. Es ist erwähnenswert, daß Bachtin in dieser Zeit das Werk von György Lukács „Theorie des Romans“ kennengelernt hatte. Dieses Werk von Lukács, das ursprünglich als eine Einleitung zu einem romantheoretischen Werk über Dostojewskij geschrieben wurde, hat eine so große Wirkung auf Bachtin ausgeübt, daß er einen bedeutenden Teil davon sogar übersetzte. (Leider wurde das Manuskript später verlorengegangen.)

Jugendzeit „Die Probleme der künstlerischen Tätigkeit von Dostojewskij“². Das Buch brachte äußerst heftige Auseinandersetzungen zum Vorschein (wir dürfen nicht vergessen: das ist „der Jahr der Wende“ in der sowjetischen Periode der russischen Geschichte). Infolge der erwähnten heftigen Diskussionen konnte später in den nächsten drei Jahrzehnten kein Werk unter Bachtins Namen erscheinen. Zwei Lehrlinge von ihm, P. Medvedev und V. Vološinov haben aber ihre eigenen Namen den Schriften des Meisters gegeben. So können auch die in den 30-er Jahren unter ihren Namen veröffentlichten Publikationen meistens als Bachtins Werke anerkannt werden. Damals haben sie selbstverständlich gar nicht geahnt, was für Probleme diese Tat den Bachtins Nachlaß seit den 70-er Jahren untersuchenden Philologen noch bereiten wird.

In den 20-er Jahren kommen in der sowjetischen Literaturwissenschaft zwei einander scharf gegenüberstehende Richtungen, die des Formalismus, und die der Literatursoziologie zum Vorschein. Schon die erste Hälfte des Jahrzehntes hat eine offene Polemik zwischen den beiden zur Hegemonie strebenden literaturwissenschaftlichen Methoden dargebracht. B. Eichenbaum, V. Šklovskij und J. Tynjanov kritisieren die manchmal simplifizierende, vulgäre, soziologische Betrachtungsweise der Literatur, daraufhin beschuldigte die von der Kulturpolitik unterstützte soziologische Schule die Formalisten einer Marxismus-Feindlichkeit.³ In der Auseinandersetzung dieser beiden Richtungen hat sich Bachtins theoretisches System herausgebildet. Sein System möchte zwar die Spezifika der Literatur entweder vom poetischen oder ästhetischen Aspekt aus gesehen untersuchen, jedoch betrachtet Bachtin die Literatur sowohl als soziale Tatsache, als auch als kommunikatives System. Die Entstehung der Literatur wird von ihm durch soziale Verhältnisse erklärt, er zieht aber auch die speziellen Merkmale der Literatur in Betracht. Die Bestrebungen von Bachtin und die der Anhänger seiner Schule erzielten die Aufklärung der Verbindung zwischen literarischen Tatsachen und Lebensfakten sowie derjenigen transformierenden Faktoren, die die Lebensfakten in literarische Tatsachen umwandeln können. Die Forschung der sprachlichen-poetischen Erscheinungen der Literatur ist dieser Auffassung nach als organischer Teil der soziologischen Betrachtungsweise zu verstehen.⁴

Das Ziel der sogenannten „stilsoziologischen“ und „formsoziologischen“ Untersuchungen von Bachtin war die Herausarbeitung einer solchen Poetik, die ihre Kategorien dem Stoff der Prosawerke, vor allem dem der Romansprache entnimmt. Seine Untersuchungen umfassen die zweitausendjährige europäische Literatur. Als originaler Denker und gewissenhafter Wissenschaftler-Philologe baut er sein theoretisches System auf einer riesigen kulturellen Base auf. Seine geliebten Themas sind die folgenden:

- der griechisch-römische Roman sowie die griechisch-römische Erzählung
- die satirische Kultur des Altertums und Mittelalters

² Проблемы творчества Достоевского. Ленинград 1929.

³ Vgl. hierzu V. Erlich, Russischer Formalismus. München 1964, S. 121. Erlich hebt hervor, daß „... die orthodoxen Marxisten den Formalismus ablehnten und die «reinen und einfachen» Formalisten kein Interesse am Marxismus zeigten, erschien die Kluft zwischen den beiden Lehren so gut wie unüberbrückbar.“

⁴ Nyíró L., 'Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában [Forschungsrichtungen in der sowjetischen Literaturwissenschaft der 20-er Jahren]: Helikon 24 (1978) 1-2, S. 4-22.

- die Bildungs- und Erzählungsromane
- die Romane von Dostojewskij

Vom stiltheoretischen Standpunkt aus betrachtet hat ihn vor allem der Roman beschäftigt. Durch seine Forschungen auf diesem Gebiet haben sich diejenigen Kategorien herauskristallisiert, die sich als Erneuerung in bezug auf die früher gültige romantheoretische Terminologie erwiesen haben. Seien hier lediglich die wichtigsten terminologischen Innovationen erwähnt: die Bestimmung des *dialogischen Charakters der Sprache des Romans*, die Interpretierung der *Monologe (Einsprachigkeit)* sowie der *Poliphonie (Mehrsprachigkeit)*, die Einführung der Kategorie des *Chronotopos*, die schöpferische Kraft des *Lachens*.

In diesem Aufsatz möchte ich mich vor allem mit dem Problem der Dialogizität und insbesondere mit der Bachtinschen Konzeption der Entstehung des Romans beschäftigen.

Die theoretischen Äußerungen über den dialogischen Charakter der prosaischen Werke bilden den determinierenden Leitfaden der meisten Schriften von Bachtin.⁵

Diese Konzeption der Dialogizität kann aber nicht lediglich als eine Frage der Poetik interpretiert werden. Man kann in der Tat eben darum eine bedeutende Rolle dieser Konzeption zuschreiben, weil sie unmittelbar mit der Interpretation verbunden ist, d.h. sie erweist sich als ein hermeneutisches Problem. Darvon zeugt auch die Tatsache, daß der philosophischen Annäherung in dem Studium des Bachtinschen Nachlasses neben den poetischen und ideologischen Fragestellungen eine immer bedeutendere Rolle zukommt.⁶ Der Dialog stellt in der Bachtinschen Theorie eine solche Kategorie dar, die sich abhängig von dem Wandel des Gedankensystems des Verfassers auch selbst differenziert. Im Gegenteil zu den früheren Werken, in denen der Dialog vor allem die gegenseitige Kommunikation der Helden sowie das System der Zusammenhänge zwischen den Stimmen des Verfassers und der Helden bedeutete, erscheinen die dialogischen Verhältnisse in den späteren Schriften – als die Sphäre der interpersonalen Beziehungen – auf einer abstrakteren, hermeneutischen Ebene. Das Verstehen ist das Verstehen der Intention des Verfassers, das sich in dem Dialog zwischen dem Verfasser und dem Leser entfaltet. Wie er schreibt: „Der Sinn ist persönlich: Er beinhaltet immer die Frage, Anrede und die im voraus vermutete Antwort, es sind immer zwei Personen dabei (zu dem Dialog braucht man mindestens so viele Personen)“.⁷ Ferner setzt er fort: „Ich höre in allem Stimmen und die zwischen ihnen zustande gekommenen Verhältnisse“.⁸ Das Wesen des Dialogs ist also in dem „Ich“-und-„Du“-Verhältnis zu suchen: In dem das andere „Ich“ als „Ich“ empfunden wird und der Sinn sich von dem „Dialog“ sowie von der gegenseitigen Wirkung der zu den Personen verbundenen Ideen entfaltet.

⁵ Es seien hier nur die folgenden Werke erwähnt: Проблема творчества Достоевского. Москва 1929; Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. Москва 1965; Вопросы литературы и эстетики. Москва 1975; Эстетика словесного творчества. Москва 1979.

⁶ Vgl. u.a. Л. А. Гоготинвили, П. С. Гуревич (ред.), М. М. Бахтин как философ. Москва 1992, Natalja Bonyeckaja, 'Mihail Bahtyin és a hermeneutika [M. Bahtin und die Hermeneutik]': *Helikon* 43 (1997) 3, S. 236-265.

⁷ К методологии гуманитарных наук'. In: М. М. Бахтин, Эстетика словесного творчества, 372.

⁸ A.a.O.

Bachtins Auffassung nach ist das Wesen des Romans immer außerhalb der Handlung, in der abstrakten Sphäre der menschlichen Verhältnisse zu suchen. In der Tiefe aller Gespräche, unabhängig von dem Inhalt, ist ein richtiger Dialog auffindbar. In dem Dialog ist die Aufmerksamkeit der Partner aufeinander und nicht auf einen dritten Gegenstand gerichtet, das heißt das Treffen von „Ich“ und „Du“ läßt im Dialog die geistige Problematik des Werkes entfalten.

Der Dialog bezeichnet ein ontologisches Verhältnis, das sich in der Sprache des literarischen Werkes realisiert. Für die wichtigste Kategorie der Sprache hält Bachtin das Wort, in seiner lebensechten, konkreten und aktuellen Erscheinungsform. Das Wort stellt keine Aussage einer isolierten Persönlichkeit dar, es gehört zu der Persönlichkeit, die sich mit einer anderen – sein eigenes Wort tragenden – Persönlichkeit in einem dialogischen Verhältnis befindet. Das Wort ist also personifiziert und dialogisiert.

Bachtins Meinung nach hat nie eine einheitliche Sprache existiert. Sogar die einfachste menschliche Äußerung setzt ein erwidrendes bzw. aufnehmendes Mittel voraus. Im Sprechakt ist eine Art der aufnehmenden Intention inbegriffen. Die durch die Sprache übermittelten Ereignisse, Weltanschauung, Urteile beinhalten ein anderes, vermutetes Urteilsystem, eine Welt der Emotionen sowie eine Weltanschauung. Das Wort ist innen dialogisch: Es beinhaltet die Verstandsqualitäten des Sprechenden und Hörenden, und dieses Charakteristikum des Dialogs ergibt das Wesen der Aufeinanderbezogenheit von Sprache und Weltanschauung. Die Vielfältigkeit der literarischen Gattungen und Formen ist durch die Mehrsprachigkeit sowie durch die innere Dialogfähigkeit der Sprache determiniert. Die sich andauernd ändernde Gattung des Romans – meint Bachtin – bietet das beste Beispiel für die Darstellung dieses Problems.

Die Sprache des Romans erweist sich als das System der einander in der Form des Dialogs beleuchtenden Sprachen. Deswegen kann sie nicht so beschrieben oder analysiert werden, als ob sie eine einheitliche Sprache wäre.

Die Qualität der schöpferischen Tätigkeit ist dadurch determiniert, in welcher Weise der Schriftsteller ein solches einheitliches ideen-poetisches System verschaffen kann, in dem die sprachlichen Formen von den Formen der Weltanschauung sowie von dem unter bestimmten historischen Umständen lebenden, denkenden und handelnden Menschen nicht mehr abtrennbar sind.

Jeder Roman ist das dialogisierte System der sprachlichen Abbildung der von der Sprache der unterschiedlichen Weltanschauungen untrennbaren Stile. Die Sprache erscheint in dem Roman nicht nur als Mittel sondern auch als Objekt der Darstellung. Die Sprache des Romans ist immer eine selbstkritische Sprache.

Bachtin betrachtet die Gattungs- und Stilparodien sowie die parodisierende-travestisierende Literatur, die sogar in der sprachlichen Kultur der Antike eine bedeutende Rolle gespielt hatten, als Vorläufer der Romane. Seiner Überzeugung nach gab es keine Gattung oder keinen direkten Sprachtyp, die keine parodisierenden-travestisierenden Alteregos gehabt hätten. Diese Formen bildeten eine Welt, die sich außer der Gattungen befand. Sie wurden aber durch die Bestrebung nach der unmittelbaren, sinnlichen Darstellung der Sprache zusammengefaßt. Dies bedeutete gleichzeitig die Kritik der unmittelbar nicht ergreifbaren versteckten Inhalte. Bachtin meint, daß dies an einen beträchtlichen Roman

erinnern läßt. Die Vielfältigkeit der literarischen Gattungen sowie Stile, die kritische, manchmal spöttische Tonart spiegeln die Totalität der Mehrschichtigkeit und Widersprüchlichkeit der gegebenen Kultur wider. Das unkomplizierte Ganze der parodosierenden Widerspiegelung des Wortes erschafft die Möglichkeit der Geburt des Romans, als einer mehrstiligen Formation.

Auf dem Boden des Hellenismus löst sich der griechische nationale Mythos auf, und die großen Formen des Epos und Dramas zerstückeln sich. Diese Auflösung hat zwar eine fatale Wirkung auf die hellenischen einsprachigen Gattungen, aber sie ermöglicht die Geburt einer neuen Romansprache. Der Verfasser wird die Sprache von außen, mit fremden Augen – von dem Gesichtspunkt einer anderen möglichen Sprache und eines anderen Stils aus betrachtet – ansehen. Das Ableben des Mythos koinzidiert mit der Herausbildung der romanartigen Betrachtungsweise. Auch das früher homogene, sich in einer geschlossenen Sprache realisierende schöpferische Bewußtsein erscheint in einer dialogischen sprachlichen Form.

Nach Bachtin erweist sich der Mythos als die Gattung der Vergangenheit. Der Roman ist dagegen die Gattung der Gegenwart und der Zukunft. Die Einstellung des Verfassers bei dem Mythos wird von seinem die Tradition verehrenden, respektvoll zu der Vergangenheit anknüpfenden Verhältnis determiniert. Die Distanz gegenüber der dargestellten Epoche erscheint auch auf der Ebene der Aussage. „Die entscheidende schöpferische Fähigkeit und Kraft der altertümlichen Literatur besteht nicht in dem Kennenlernen sondern in der Erinnerung.“⁹ Die Welt des Epos ist für die persönliche Beobachtung unerreichbar. Sie ist für die individuelle, persönliche Auswertung ungeeignet. Die jetzige Wirklichkeit, die vergehende Gegenwart ist die Welt der Unabgeschlossenheit und des problematischen Daseins. Die Möglichkeit des Ergreifens der gegenwärtigen Zeit ist in dem Falle gegeben, wenn diese Relativität und Ungeschlossenheit zur Gültigkeit kommen können und das persönliche Urteil in der Auswertung eine wesentliche Rolle spielt. Dies bildet ein neues Verhältnis zum Wort. Die Verbindung zwischen dem Verfasser und der dargestellten Welt wird dehierarchisiert, familiarisiert.

Bachtins Meinung nach ist hier der Akt des Lachens von großer Wichtigkeit. Das Lachen vernichtet die epischen und sonstigen Wertunterschiede. Deshalb betrachtet Bachtin als richtige Vorläufer des Romans diejenigen Gattungen der antiken Literatur, die mit dem Lachen verbunden sind, u.a. die Fabeln, die Pamphleten, die sokratischen Dialoge, die römischen und mennipäischen Satiren. Das Lachen ist als ein Zeichen des freien, persönlichen Verhältnisses zu der Welt aufzufassen. Es ist eine Position, die der Tatsache entstammt, daß die Dinge auf mehreren Ebenen angenähert und interpretiert sein können. Sein Wesen besteht in der dialogischschöpfenden Fähigkeit des Menschen. Durch diese Fähigkeit kann er sich nicht nur in einer dialogischen Verbindung mit der Welt, sondern auch mit der Sprache der Welt befinden. Das ist eigentlich der Treffpunkt der ansonsten unterschiedlichen Problematik der Poetik, Hermeneutik und Sprachtheorie.

⁹ Vgl. М.М. Бахтин, Эпос и роман. Литературно-критические статьи. Москва 1986. S. 392-428.

Der Bachtinsche Dialog-Begriff ist wesentlich mehr als eine Kategorie der Poetik. Er erhebt sich zu einer wichtigen Frage der Interpretation, zu einem hermeneutischen und kulturhistorischen Problem. Zum Verstehen der fremden Kulturen muß man sich, was die Zeit, den Raum und die Mentalität anbelangt, außerhalb befinden, erst so kann man einen fremden Kulturkreis schöpferisch erleben. Das Verstehen der fremden Kultur kann lediglich durch das Außerhalbsein richtig beschleunigt werden. Die fremde Kultur enthüllt sich adäquat immer vor einer anderen Kultur. Auch der Sinn entfaltet sich in seiner ganzen Tiefe durch die dialogischen Kontakte mit einem anderen Sinn. Dieses „Außerhalb-Sein“ stellt aber niemals einen Hindernis für die Kommunikation zwischen den Persönlichkeiten (bzw. dem personifizierten Bewußtsein der Personagen). Mit Bachtins Worten: „Ohne unsere Fragen können wir den Anderen und den Fremden schöpferisch nicht verstehen.“¹⁰

Seine Dialog-Konzeption bietet eine Möglichkeit zur Verfolgung des Wandels der Gattung des Romans von der Antike bis zu den heutigen Tagen. Andererseits leuchtet seine Konzeption darauf hin, welche geistige Fragenkreise und Humanprobleme im Zentrum der Epik durch die Jahrhunderte gestanden sind.

¹⁰ Эстетика словесного творчества, S. 331.

INHALT

| | Seite |
|--|-------|
| VORWORT | 3 |
| ZSIGMOND RITOÓK (Budapest): „Fuerunt ante Homerum poetae” | 5 |
| HANS SCHWABL (Wien): Was lehren die Hesiodischen Prooimien über epische Technik? | 17 |
| GYÖRGY KARSAI (Pécs): Achilles and the Community | 38 |
| MIKLÓS MARÓTH (Budapest–Piliscsaba): Homer im Urteil des Proklos | 59 |
| SUZANNE GÉLY (Montpellier): Métamorphoses identitaires dans l'épopée gréco-ro- maine: personnes, peuples, pouvoirs | 67 |
| GEORG DANEK (Wien): Mythologische Exempla bei Homer und im südslawischen Heldenlied | 82 |
| ISTVÁN BORZSÁK (Budapest): Choirilos und Konsorten | 92 |
| RENATO ONIGA (Udine-Venezia): La tecnica drammatica nel sogno di Ilia | 99 |
| THOMAS KÖVES-ZULAUF (Marburg): Apollo in der Aeneis: epischer „Götter-a- pparat” wozu? | 108 |
| ANTONIE WLOSOK (Mainz): Rezeption und Exegese in illustrierten Vergil- handschriften von der Spätantike bis zur Renaissance | 117 |
| GIANPIERO ROSATI Udine: Metafora e poetica nelle Metamorfosi di Ovidio | 142 |
| ASKO TIMONEN (Turku): Fear and Violence in Valerius Flaccus' <i>Argonautica</i> | 152 |
| LÁSZLÓ HAVAS (Debrecen): L' <i>épitomé</i> comme un représentant du genre narratif ... | 169 |
| KURT SMOLAK (Wien): Medicina apologetica | 180 |
| TAMÁS ADAMIK (Budapest): „Apokalypse” als Gattungsbegriff und die Epik | 191 |
| FRANCESCO SCORZA BARCELLONA (Roma): Epica e agiografia nella letteratura latina cristiana | 198 |
| THÉRÈSE OLAJOS (Szeged): Quelques remarques sur les réminiscences homériques chez Théophylacte Simocatta historien | 206 |
| CHRISTINE RATKOWITSCH (Wien): Der Eupolemius – ein Epos zwischen Allegorie und Geschichte | 211 |
| FIDEL RÄDLE (Göttingen): Alexander in der lateinischen Epik des Mittelalters | 224 |
| JÁNOS BOLLÓK (Budapest): Die Gesta regis Ladislai | 213 |
| ERZSÉBET GALÁNTAI (Szeged): Fortwirken von antiken dichterischen Formen und Motiven in den Prosawerken der Humanisten | 230 |
| GYÖRGY E. SZÓNYI (Szeged): Traditions of Hellenistic Romance in the English Renaissance | 236 |
| IBOLYA BAGI (Szeged): Das Problem der Dialogizität in Bachtins romantheoretis- chen Werken | 248 |

